

Tenteio

LE

U

J

34ª Bienal de São Paulo

MA

A

S

FE

U

AM

A

U

Faz escuro
mas eu canto

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Fundação Bienal de São Paulo e Itaú apresentam

Tenteio

34ª Bienal de São Paulo

M A

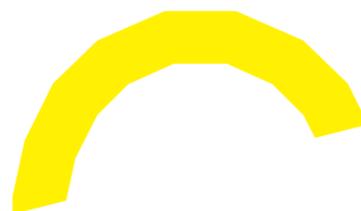
E I

Faz escuro

mas eu canto



bienal são paulo



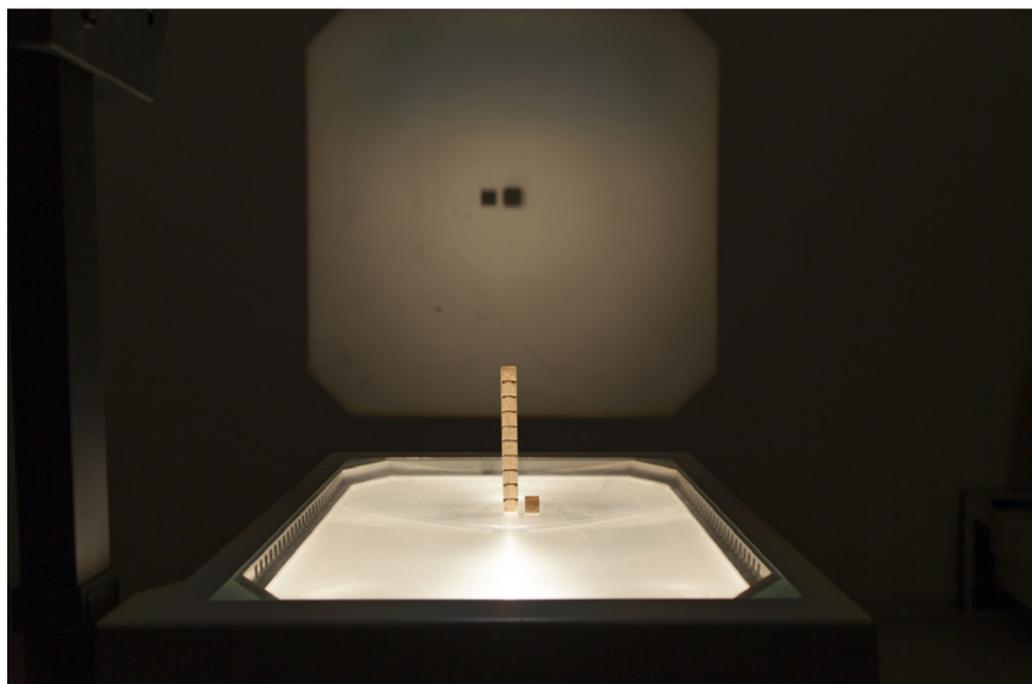
Abel Rodríguez	24	E.B. Itso	10, 104, 110, 164
Adrián Balseca	20	Edurne Rubio	96
Alfredo Jaar	98	Eleonora Fabião	146
Alice Shintani	23	Eleonore Koch	154
Amie Siegel	12	Eric Baudelaire	140
Ana Adamović	103	Frida Orupabo	78
Andrea Fraser	142	Gala Porras-Kim	111
Anna-Bella Papp	106	Giorgio Griffa	118
Antonio Dias	138	Giorgio Morandi	89
Antonio Vega Macotela	144	Grace Passô	82
Arjan Martins	112	Guan Xiao	18
Beatriz Santiago Muñoz	13	Gustavo Caboco	34
Belkis Ayón	80	Hanni Kamaly	37
Carmela Gross	91	Haris Epaminonda	15
Christoforos Savva	42	Hsu Che-Yu	76
Clara Ianni	16	Jacqueline Nova	132
Claude Cahun	120	Jaider Esbell	38
Daiara Tukano	56	Jaune Quick-to-See Smith	52
Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter	114	Joan Jonas	134
Darcy Lange	97	Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi	116
Deana Lawson	86	Jungjin Lee	75
Dirk Braeckman	77	Juraci Dórea	54

Kelly Sinnapah Mary	22	Oscar Tuazon	70
Koki Tanaka	148	Paulo Kapela	88
Lasar Segall	25	Paulo Nazareth	69
Lawrence Abu Hamdan	100	Philipp Fleischmann	162
Lee 'Scratch' Perry	63, 74, 137	Pia Arke	102
León Ferrari	28, 39	Pierre Verger	32
Lothar Baumgarten	29	Regina Silveira	156
Luisa Cunha	21	Roger Bernat	136
Lydia Ourahmane	66	Sebastián Calfuqueo Aliste	60
Lygia Pape	62	Silke Otto-Knapp	72
Manthia Diawara	48	Sueli Maxakali	152
Mariana Caló e Francisco Queimadela	81	Sung Tieu	84
Marinella Senatore	130	Tamara Henderson	36
Mauro Restiffe	107	Tony Cokes	40, 94, 122
Melvin Moti	90	Trajal Harrell	93
Mette Edvardsen	158, 160	Uýra	26
Nalini Malani	92	Victor Anicet	58
Naomi Rincón Gallardo	50	Vincent Meessen	163
Neo Muyanga	108	Ximena Garrido-Lecca	14, 49
Nina Beier	55	Yuko Mohri	64
Noa Eshkol	71	Yuyachkani	139
Olivia Plender	44	Zina Saro-Wiwa	31, 87
		Zózimo Bulbul	46

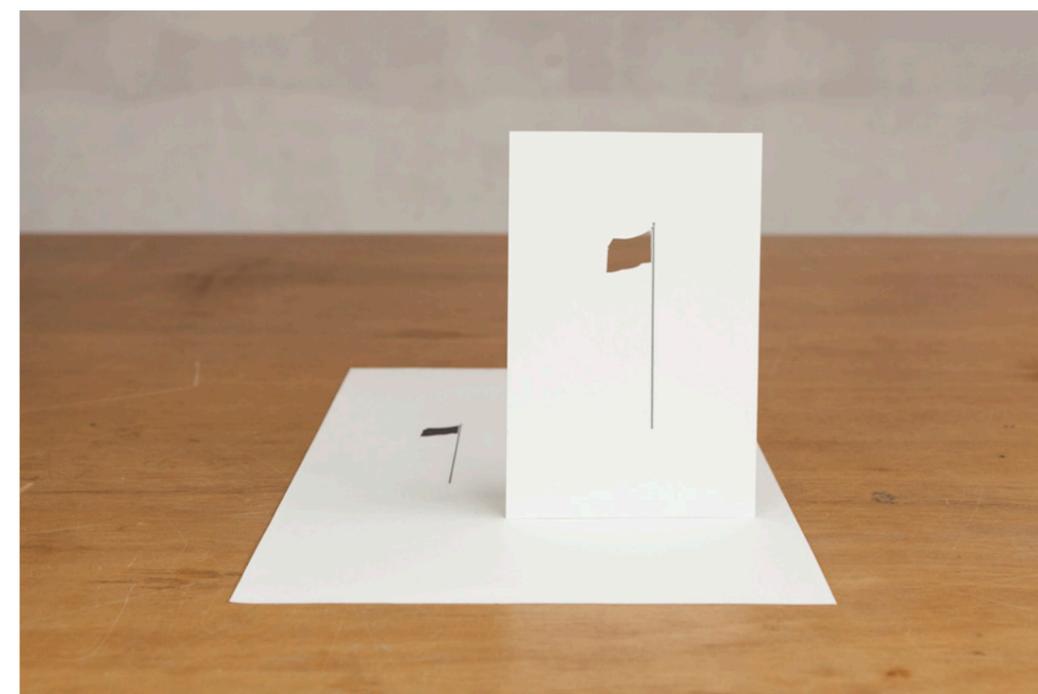
O que você leva anos construindo pode ser destruído da noite para o dia.







Educação pela noite
384.403 km, mingunte
60 satélites em linha
vistos de Volta Redonda.



Curva de montanha,
rodopio de rio,
bando de pássaros

cortados por uma linha reta.











MISA CRIOLLA

IN ROCK

Un profundo respeto por las esencias espirituales y por la melodía que las expresa, caracteriza esta notable versión beat de la "Misa Criolla". El reemplazo de los instrumentos folclóricos por otros adecuados al ritmo beat, no atenta tampoco contra la fidelidad a la concepción original en sus aspectos fundamentales. En suma, no altera su contenido, se ha logrado una nueva forma que es como una fresca versión que ama a ella.


Ariel Ruiz







*Cette photo.
J'aurais voulu la publier.
À l'envers, et uniquement le détail.
L'œil...*

olhos de jenipapo

visitar a gruta de santa luzia na nascente do rio tamandateí em SP;
produzir uma roupa - um manto - que mostre o rio de ontem (linhas azuis) e o rio retificado de hoje (linhas vermelhas); levar a bandeja, o prato esmaltado, da casa de tio casimiro - parente wapichana que ficou cego durante sua vida e abriu igrejas de santa luzia - a santa protege a vista; ralar jenipapo que o jaider trouxe de roraima junto com xs parentes e vestir a luva; performar santa luzia dentro da gruta e ver através da ótica dos olhos de jenipapo.







ô pássaro,
do bico preto,
teus tons laranjas
advertem.



**What if we could
live as equals?**



LARISSA



Behind St. Sophia



The two boys from Andriou

KILL
CYPRIOTS
IN
ENGLAND!
NOW!



M. A. — woman and



LIMASOL



- The three sisters -



ΣΤΕΛΙΟΣ Παρογινωσ
Αγγελος κορυφισιο
Βασιωρα



- ΜΑΡΑΘΟΒΟΥΝΟ -



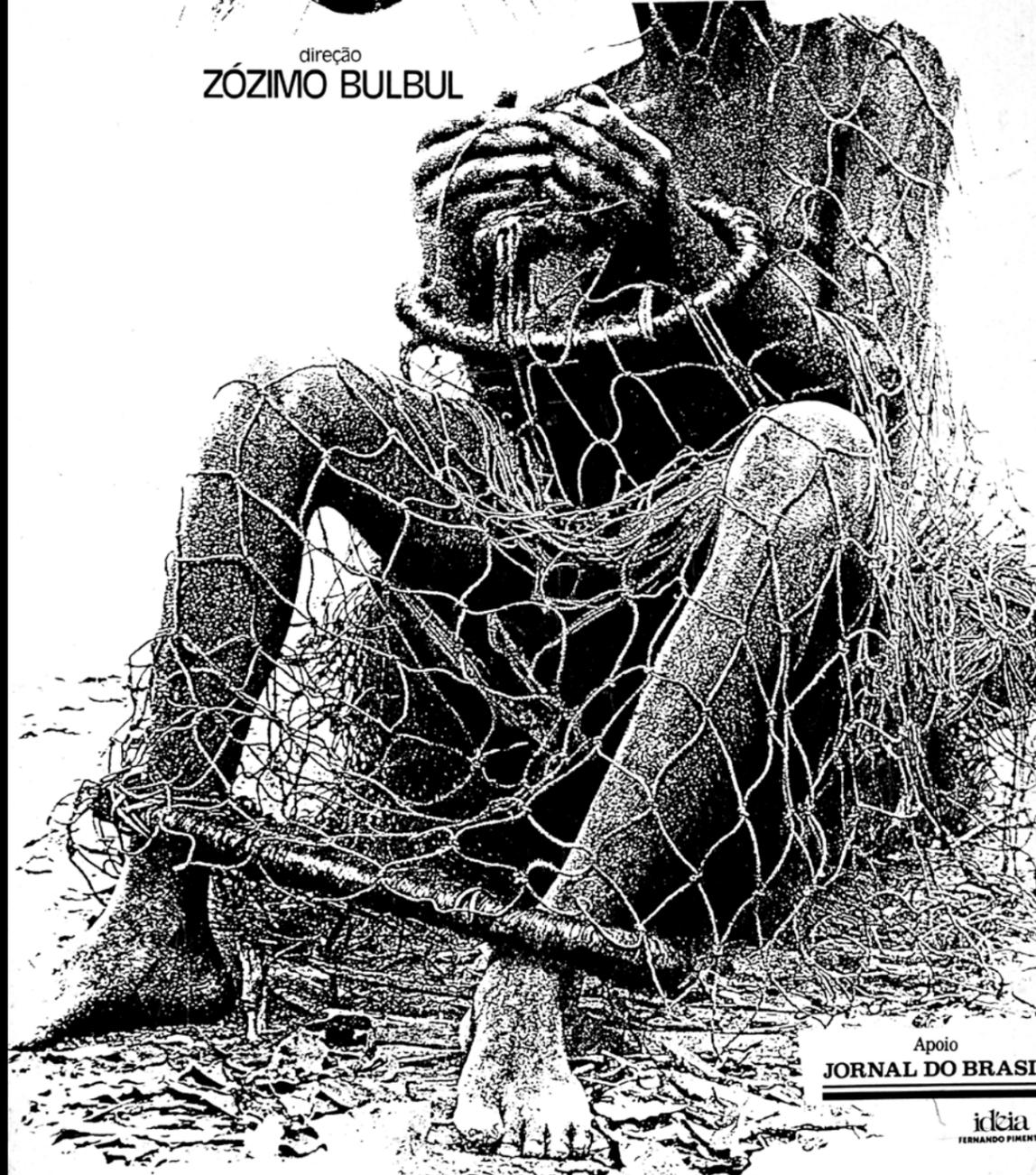
M. FAMILY gathering at BARNAKA



MINISTÉRIO DA CULTURA
FUNDAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO
EMBRAFILME
CINEMATOGRAFICA "EQUIPE" LTDA.
apresentam

ABOLIÇÃO

direção
ZÓZIMO BULBUL



Apoio
JORNAL DO BRASIL

ideia
FERNANDO FIMENTI

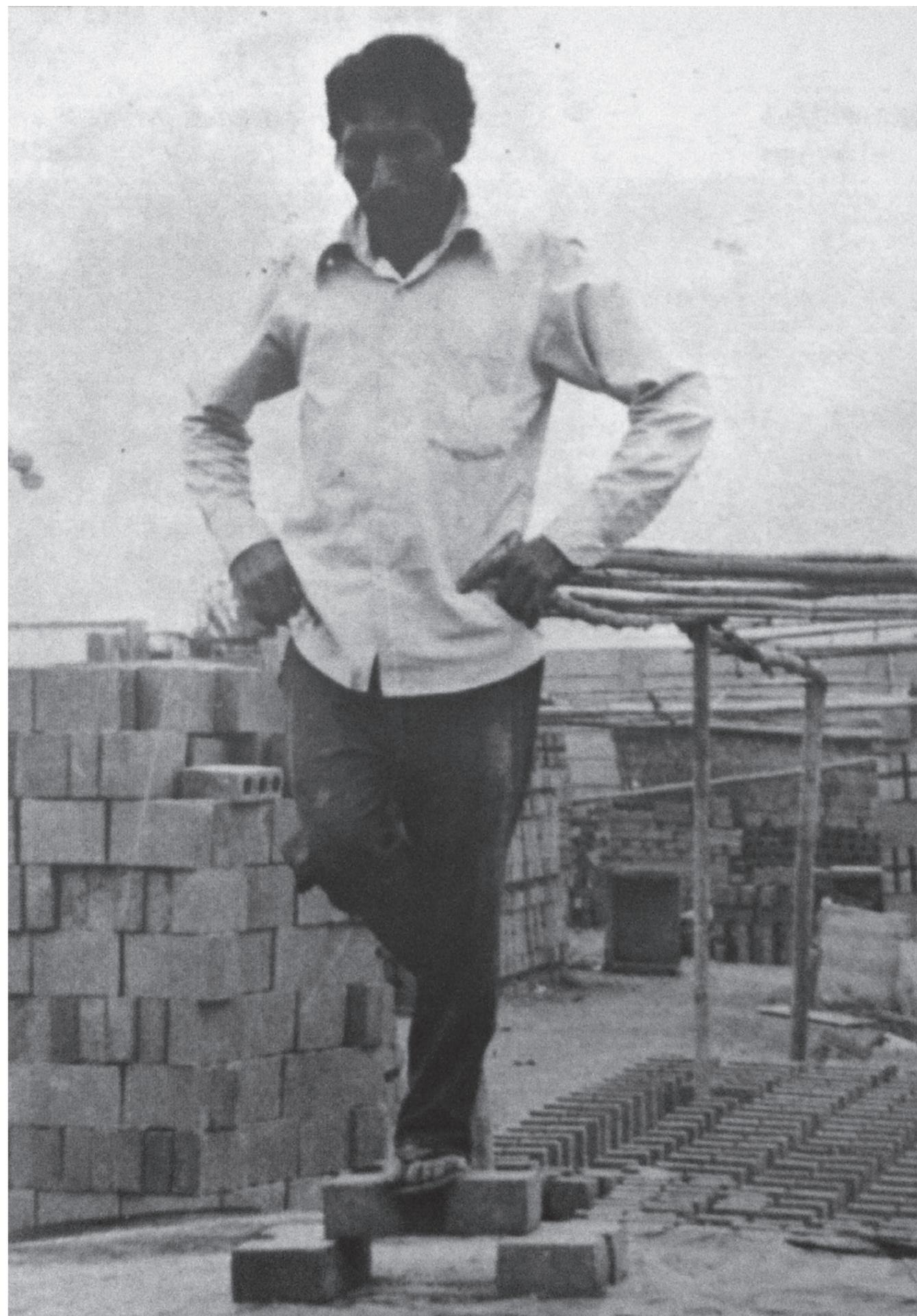
Édouard Glissant e um parlamento de autores e artistas negros

A exigência do direito à opacidade é um avanço para além das verdades absolutas, das identidades fixas, das histórias, literaturas e filosofias escritas em letras maiúsculas. A afirmação do direito de todos à opacidade ilustra o desejo de diversidade, de relacionalidade de povos, plantas e ideias que buscam conjugar todas as diferenças do nosso planeta, sem garantia de sucesso.

A opacidade, que se manifesta apenas em um estado instável e distorcido, através da luz e da escuridão, e leva ao conceito glissantiano de Relação, o contato e o ato de colocar as diferenças em relação, recontando e retransmitindo resultados imprevisíveis de tais combinações, combate as oposições binárias e as imposições de transparências, que anulam ou silenciam as vozes das minorias em toda parte.

Mas as novas vozes dos oprimidos, talvez contraditórias, continuarão a emergir e a exigir serem descolonizadas e libertas. Como formula Glissant, existe uma lógica subterrânea, uma solidariedade de intuições que ligam todas essas buscas por uma libertação decolonial:

“Nelson Mandela é um eco-mundo [*écho-monde*]. Enquanto, sob uma forma ou outra, os opressores se impõem, os oprimidos representam, pela sua própria resiliência, a garantia de um tal devir, mesmo que frágil e ameaçado. Os bons sentimentos nada contam na matéria, mas sim a exigência de totalidade, que toda a opressão tenta reduzir e que toda a resistência contribui para multiplicar. (in Édouard Glissant, *Poética da relação*, p. 191).”



Resiliencia Tlacuache

Yo soñé con los naguales
porque ando eriza de ancestros
ante los planes siniestros
de las zonas especiales:
conflictos territoriales,
extracción rapiñadora
¡Yo te invoco protectora,
ven en forma de culebra,
que tu trueno el cielo quiebra
con su fuerza vengadora!

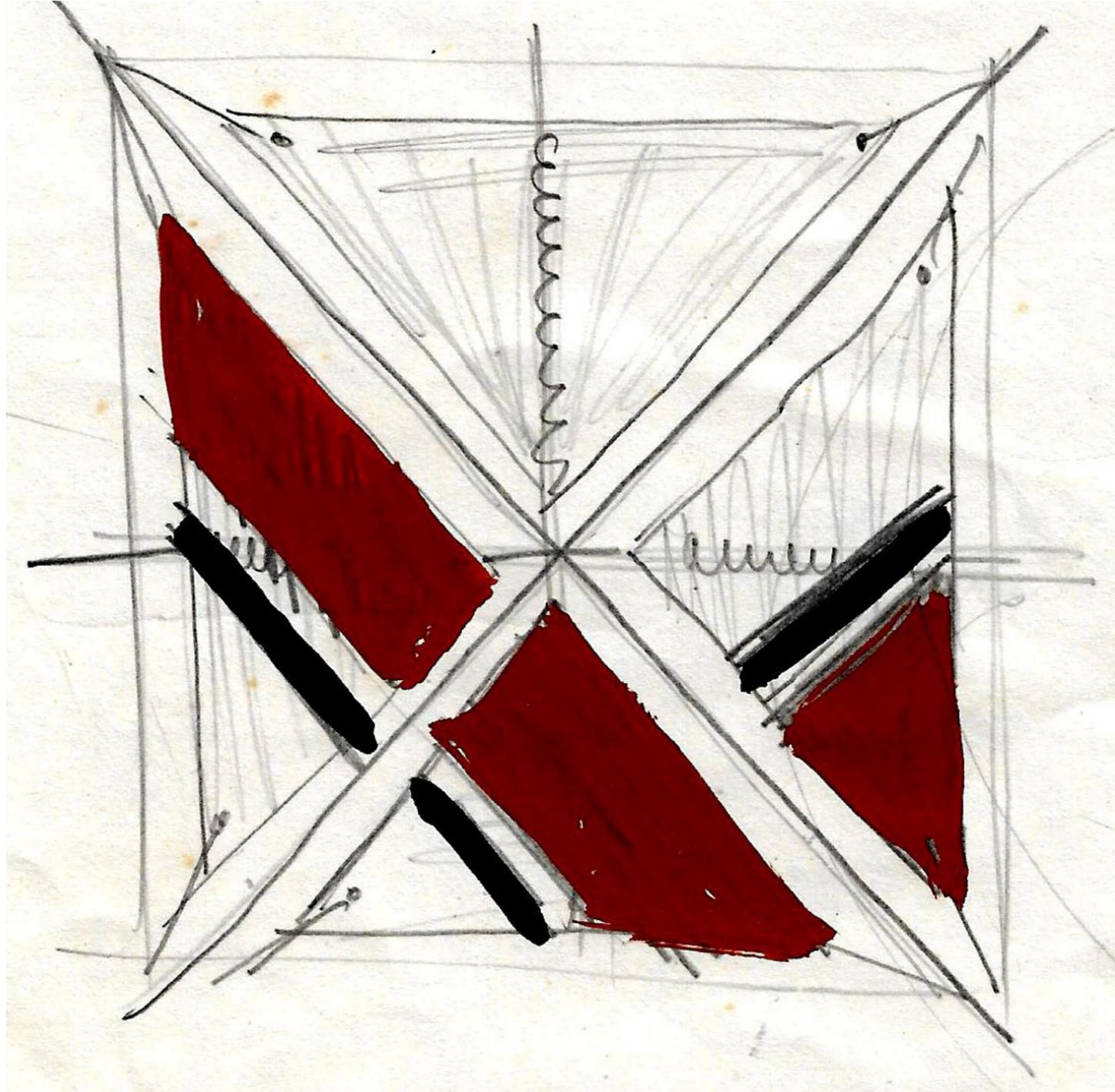
Resiliência do gambá

Eu sonhei com os naguais
porque estou invocando os ancestrais
ante os planos sinistros
das zonas econômicas especiais:
conflitos territoriais
extração rapinante
Eu te convoco, Protetora!
vem em forma de cobra,
que teu trovão quebre o céu
com sua força vingadora!





sob um sol escaldante. Aqui se compreende o ritmo do sertanejo, a sua lentidão, o andar arrastado. É que é preciso poupar energia, não dá pra ser de outro modo. O calor desanima, sufoca, tira toda a coragem. O bem é mesmo uma sombra e um copo d'água. Nada melhor agora que um copo d'água.



Para nós Yepá Mahssã – Tukano a vida começou nas águas sagradas da grande avó do universo. Primeiro surgiram as plantas, depois os Wai Mahsã, o povo dos peixes foram os primeiros a ser criados, depois deles surgiram os Yuhku Mahsã, os povos da floresta, e por ultimo os seres humanos, Yepá Mahsã. Tudo o que conhecemos aprendemos com os mais velhos que vieram antes de nós: plantas e animais, a própria natureza. Não existe na nossa língua uma palavra para Arte, talvez a mais próxima seja Hori: a miração, a visão espiritual, da cerimônia, do sonho e que está presente em todo o mundo a nossa volta. Hori também são nossos grafismos, que são um elo com a própria natureza. Pintamos com Hori nossos rostos, nossos corpos, nossas casas, cerâmicas, cesterias: nosso mundo também é feito de Hori.

Existe muito mais no Hori além daquilo que possa ser visto ou compreendido, ali se tece a grande linguagem da arquitetura do universo. Viemos navegando na grande cobra canoa da transformação, aprendemos que neste mundo tudo se transforma, e neste tempo de grandes mudanças é chegada a hora de estar presente em todos os territórios de cabeça erguida, celebrando a verdade, memória e cultura dos povos indígenas. Hori no espaço da arte é um convite a vislumbrar mundos maiores, tempos expandidos, memórias antigas presentes e outras relações com o universo.

Añû, Gratidão pela oportunidade.

Daiara Tukano.

Yɥ ni'î Daiara Hori, Duhigó. Īrēmīrī Hāhūrisō paramerã Kurahkō, Yepá mahsō ni'î. Hori me'rã yɥ bo'é mārīyéka'seré. Ma'arī pahtí kāhsé, ma'ārī ki'ihťí. kio'oró Hēo'ōpeó duhtigó, tóhó ni'iwī, athíró ni'î u'sāyé ni'igó we'é. Hori me'rã ūku'ū athímuko'ore, yu káwe'erērārē pekāsā wiópehsaró me'rã ñāduhtígó to'ô we'é. U'sā hori mi'ikāthí ekathisé, Añúrō tuo'oñasé, mārī to'ô nīkā re'éripórā ahkóyekā we'é. Yu kote'é a'perā bo'erārē, Yu mahsã, Yepá mahsārē. Pamurī Yu'ukusu porā ni'irã, ma'arī ni'ipetirã wākú tu'tuá we'erã Añú Yɥ Yēkūsūmuã, pahkusūmuã, nikārō merã ni'irã ma'arī purō tu'tuá. Añú



Restituer

Et moi, un Adorno à la main, je voudrais reconnaître, connaître et appréhender
Avoir la clé, mais ma quête est vaine et dérisoire
Moi, l'artiste, le producteur d'images, je suis au seuil des mondes
et je voudrais être le témoin du passage: un passeur
Restituer, non pas reconstituer. Restituer au plus grand nombre
de Martiniquais les traces que j'ai cru avoir décelées

Restituir

E eu, um Adorno à mão, gostaria de reconhecer, conhecer e apreender
Ter a chave, mas minha busca é vã e irrisória
Eu, o artista, o produtor de imagens, estou no limiar dos mundos
e gostaria de ser a testemunha da passagem: um traficante
Restituir, não reconstituir. Restituir ao maior número
de martiniquenses os traços que acreditei ter detectado





A ÁGUA NO CHILE SE TORNOU UM BEM PRIVADO

NO TERRITÓRIO MAPUCHE PEHUENCHE, NO ALTO BÍO BÍO,

A COMPANHIA ESPANHOLA TRANSNACIONAL **ENDESA**

CONSTRUIU UMA MEGA-USINA HIDRELÉTRICA CHAMADA **RALCO**

EMBORA ESSA HIDRELÉTRICA TENHA SIDO DESENVOLVIDA CONCEITUALMENTE DURANTE A DITADURA,

ELA FOI EXECUTADA DEPOIS DO RETORNO À DEMOCRACIA NOS ANOS **1990**

A HIDRELÉTRICA IMPACTOU GRAVEMENTE O MEIO AMBIENTE,

INUNDANDO UM CEMITÉRIO INDÍGENA E REMOVENDO AS COMUNIDADES DE SEU TERRITÓRIO

À MEMÓRIA DE **NICOLASA QUINTREMÁN,**

MULHER MAPUCHE QUE, COM SUA IRMÃ **BERTA QUINTREMÁN,**

LUTOU CONTRA A **ENDESA** PELA PROTEÇÃO DAS ÁGUAS E DOS RIOS

EM DEZEMBRO DE **2013 NICOLASA** FOI ENCONTRADA MORTA,

BOIANDO NO LAGO ARTIFICIAL DA USINA HIDRELÉTRICA **RALCO**

A ÁGUA CONSERVA A LEMBRANÇA DE SUA LUTA

Corda

Com um trançado grosso e bem atado, a corda que os pescadores usam para o cerco tem a elasticidade de uma mola, e cria um mosaico quando a serpenteiam.

A corda usada no Império Inca para descrever números com nós mais tarde tornou-se uma linguagem de memória que ainda hoje está conosco.

Fios, como os cabos USB que ficam pela casa, conduzem diretamente o sinal elétrico, gerando um campo magnético quando são enrolados em formato espiral.

Mesmo a meada confusa dos fios que conectam os equipamentos de áudio ou a cama de gato que se joga com um barbante pode gerar um campo magnético.

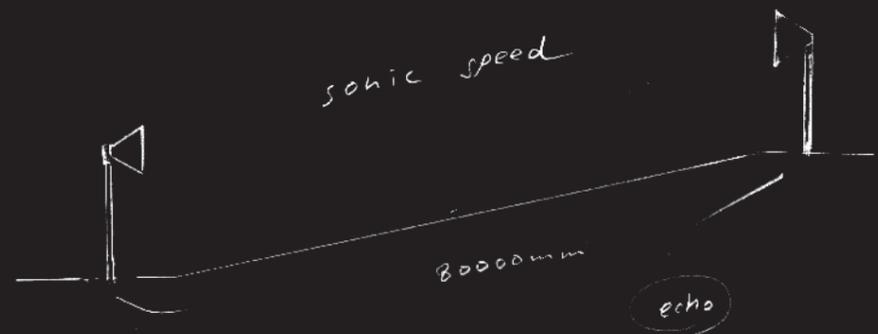
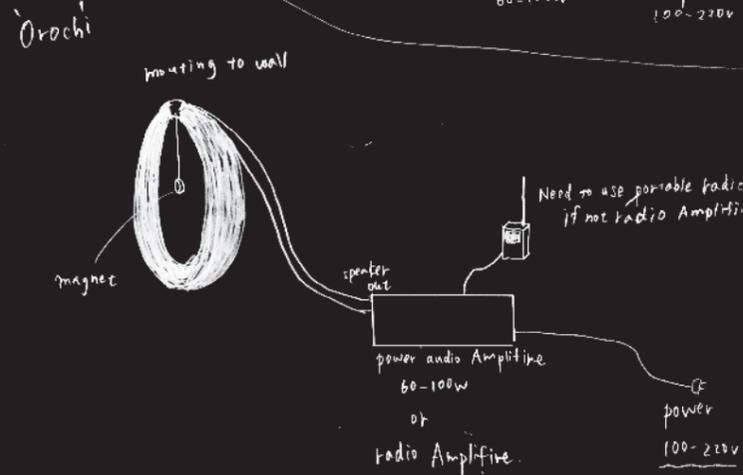
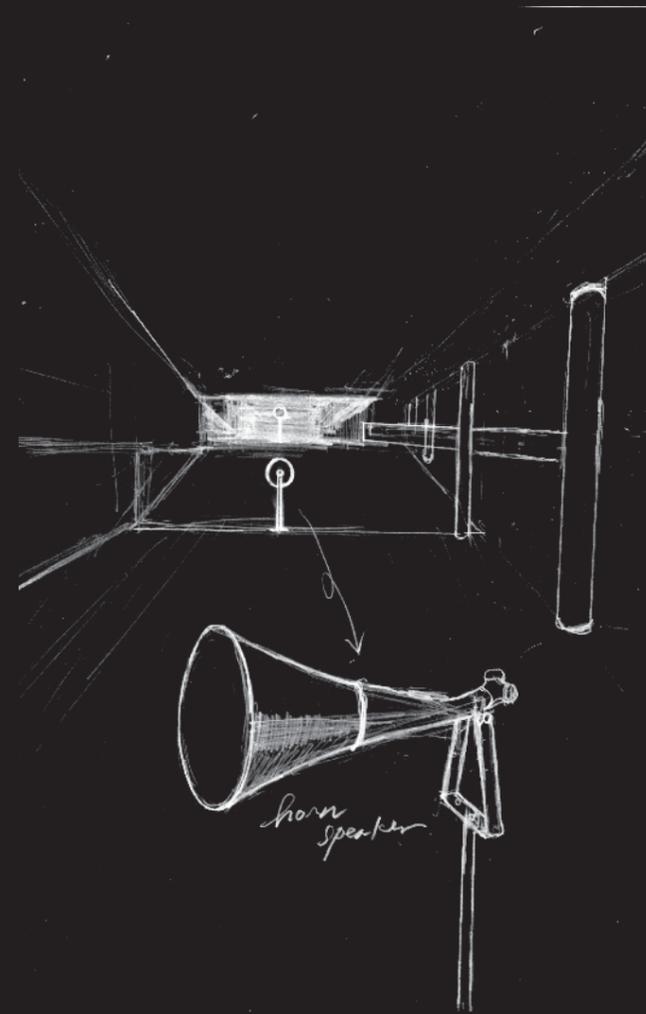
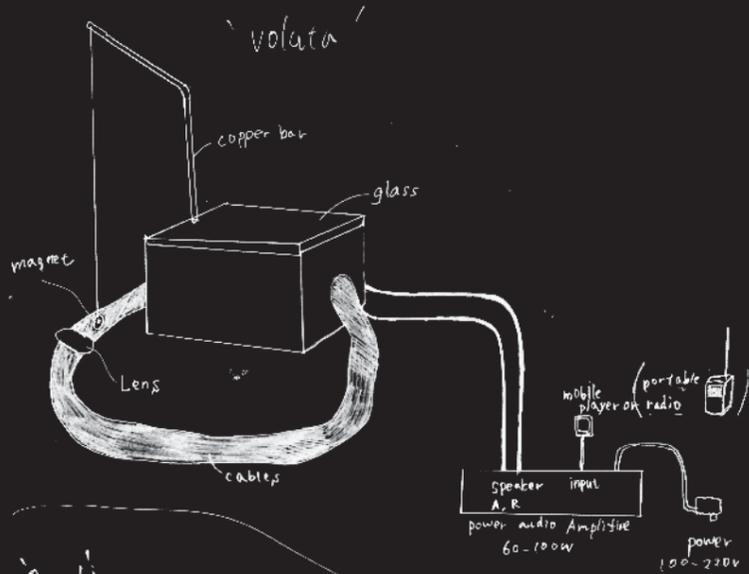
A corda, coisa simples em si, começa a emitir uma energia diferente quando atada, dobrada, enrolada ou estirada.

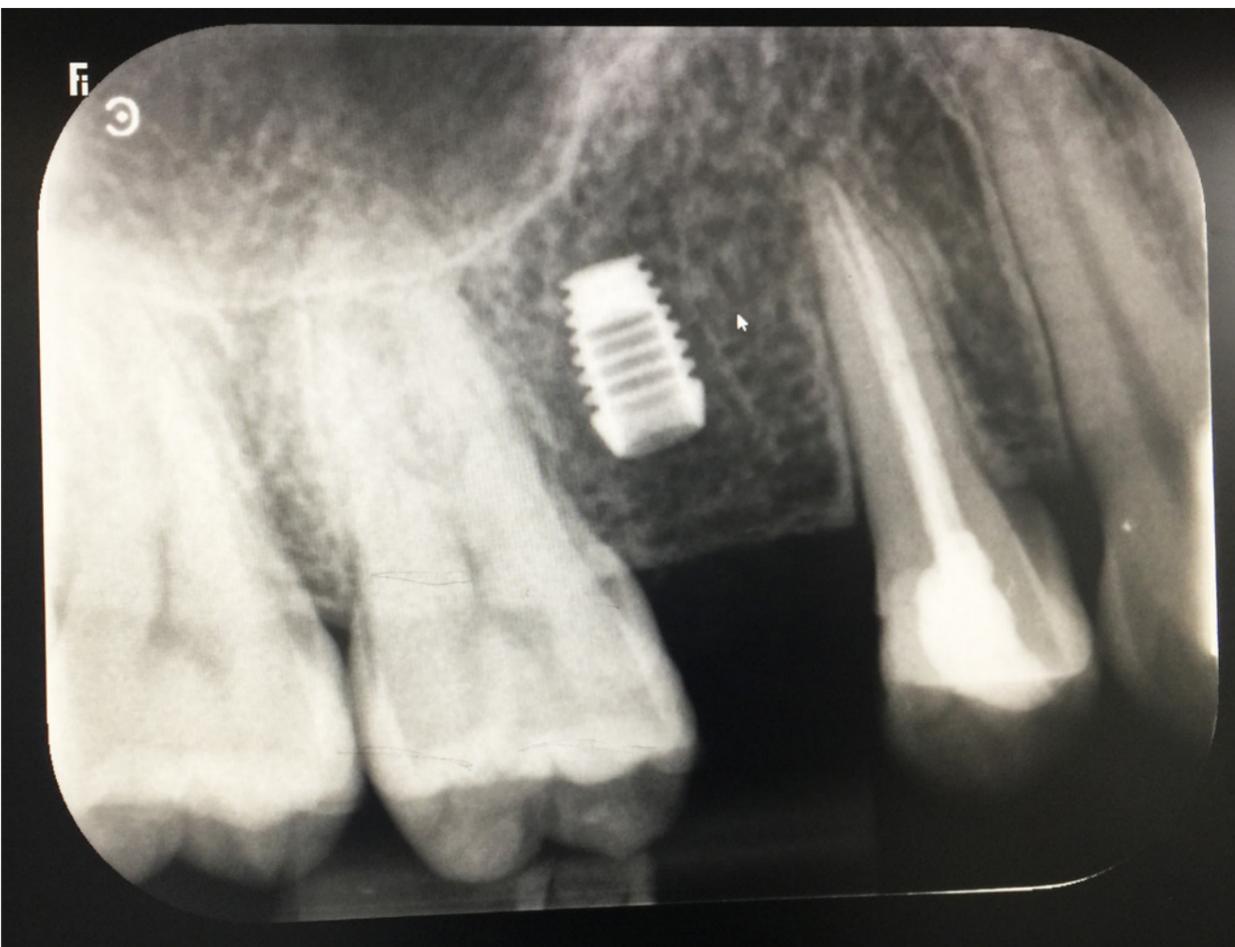
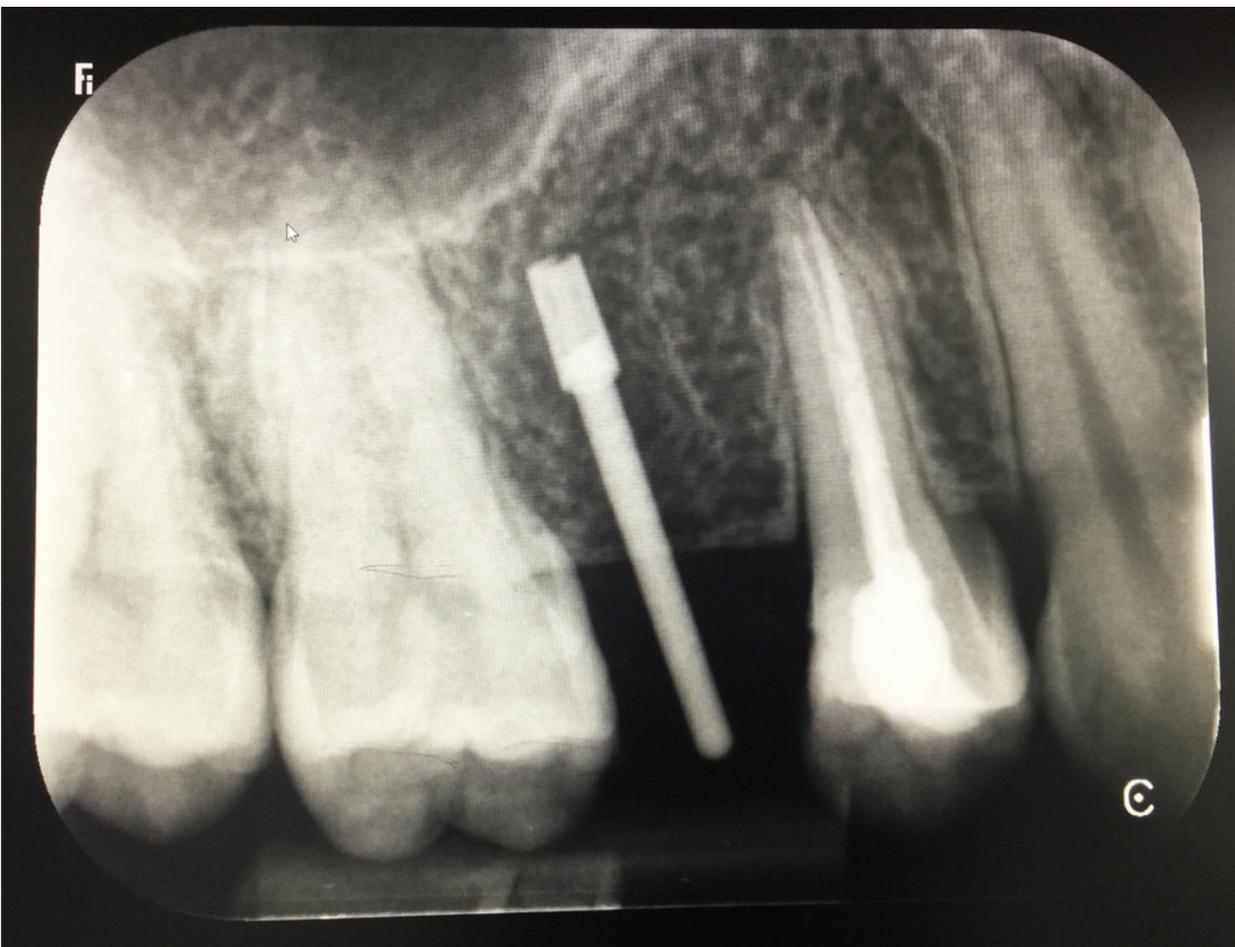
Seja *shimenawa*, o festão de palha que demarca o interior sagrado de um santuário japonês, ou os fios elétricos de um poste telefônico, emaranhados na rua.

Eu enrolo um copo com um cabo elétrico ou torço a toalha na ponta da mesa. Assim, continuo procurando essa energia onipresente.

“Orochi” quer dizer serpente.

Em uma fábrica de dispositivos de comunicação eletrônica, um aparato grotesco pende do teto, parecendo um esqueleto de dinossauro ou a forma de uma serpente. Uma inspeção mais detalhada revelou que se tratava de um feixe de cabos elétricos, feito de dúzias de fios vermelhos, azuis e amarelos retorcidos. Os homens que trabalhavam na fábrica chamavam esse “monstro” de “orochi”, aprendi. Era o Japão em meados dos anos 1950, quando as pessoas vagamente ainda acreditavam em coisas fantásticas.





A Argélia passou ao domínio francês em 1830. De 1932 a 1945, Tayeb Ourahmane prestou serviço militar obrigatório no exército franco-argelino. Baseado em Oujda, que hoje é parte do Marrocos, Ourahmane foi um dos mais graduados atiradores-de-elite do exército e trabalhou, contra sua vontade, no treinamento de soldados argelinos.

Em 1945, ele foi convocado pelo exército francês para lutar contra a Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Casado, com três filhos, no décimo terceiro ano de serviço militar, Ourahmane se recusou a continuar servindo e extraiu todos os seus dentes. Esse ato de automutilação levou enfim a sua suspensão do exército, pois os oficiais admitiram que ele estava inapto para o serviço.

A Guerra da Argélia começou em 1954, levando a sua independência da França em 1962. Durante esse período, Ourahmane fez parte do Grupo de Oujda, um grupo de oficiais militares e políticos que combatiam o controle colonial francês sobre a Argélia. Ourahmane se tornou ativamente envolvido no combate contra a ocupação francesa. Ele facilitou a importação ilegal de armas para a Argélia e fez de sua casa uma base para armazenar munição, assim como um lugar onde soldados feridos podiam se recuperar. Antes de morrer em 1979, Ourahmane se recusou a receber honras formais por seu envolvimento na luta pela independência.

Em 2015, quando Lydia Ourahmane, neta de Tayeb Ourahmane, pesquisava a imigração ilegal da Argélia para a Espanha, ela conheceu um homem de 23 anos no mercado Medina Djedida, em Oran, Argélia. Ele estava vendendo uma corrente de ouro 18 quilates, que ele dizia ser de sua mãe. Lydia comprou a corrente dele por €300, valor aproximado ao cobrado pelos traficantes na época por um lugar em um barco até a Europa.

Em janeiro deste ano, a corrente de ouro foi derretida e transformada em dois dentes de ouro, réplicas de um dente que Lydia não tinha, o molar superior direito. Lydia fez uma cirurgia na boca para preparar o osso para o implante do dente. Um dente de ouro foi então permanentemente parafusado em sua boca e o outro é aqui apresentado na galeria.

_projecto de lei de cunho popular visa compensar as perdas demograficas y culturais do Brasil devido ao genocidio da populazsaN'o negra ao longo dos 5 seculos da historia recente do Pindorama; y neutralizar a tese do branqueamento estabelecida no pais a partir dos primordios do seculo xx que seguia as teorias pseudo-cientificas racialistas do mesmo periodo que defendia a micigenazsaN'o com os imigrantes brancos europeus como forma de embranquecer a nazsaN'o y desaparecer com os individuos cidadaN'os negros do Brasil, tese essa que reverbera seus ecos ateh os dias de hoje.

_dito projecto de lei de iniciativa popular aqui apresentado, a Pratica do Enegrecimento, visa abrir os portos y fronteiras nacionais aas nazsoN'es amigas africanas com o intuito retomar o caminho inicial do Brasil como uma Grande Republica NEGRA na America y Patria MaN'e para os individuos nascidos da disapora do Atlantico Negro.

_assim a aliciazsaN'o , o convite, o incentivo y subsidios a imigraszaN'o em massa de africanos para o Brasil deve ser adotada como politica de Estado: com a meta de atingir um numero de 5 milhoN'es de imigrantes africanos em cinco anos no pais...

_deve-se apresentar - planejar - implementar um projeto de voos diretos entres as capitais y outras grandes cidades da Africa Negra conectando-as a cidade de Sao Paulo/ SP-Brasil.

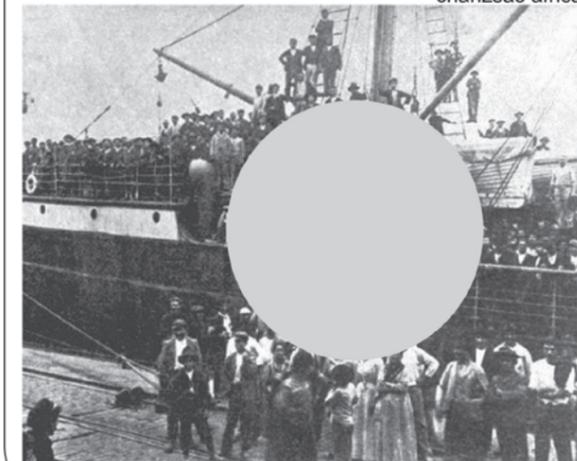
_para o sucesso do programa eh preciso garantir a criaszaN'o de uma area de livre comercio y livre transito entre a Africa Negra y o Brasil, o que virah a enriquecer grandemente a economia nacional y das nazsoN'es amigas, assim como suas relazsoN'es culturais.-como jah deve ser entendido a partir dessa area de cooperazsaN'o mutua y livre comercio, pessoas y produtos circulam livremente entre Africa y Brasil.

_igualmente eh preciso garantir o alimento da oferta de transporte entre Africa y Brasil, assim como garantir a abertura de portos maritimos, re-implementando o transporte maritimo de passageiras de ambas as costas do Atlantico Sul y o adjacente Oceano Indico Sul. A garantia da abertura dos aeroportos com voos diretos entre as grandes cidades de Africa conectando«as a cidade de Sao Paulo eh igual necessaria para o sucesso do programa. A adozaN'o de uma lingua franca proveniente de Africa eh de suma importancia para a compreenszaN'o, aceitazsaN'o y reconhecimento de pensamentos tradicionais africanos na construzsaN'o do conceito de um territorio de fronteiras fluidas.-- para atingir um grau satisfatorio de transito y intercambio mutuo recomenda-se o ensino de liguas originais de Africa que possam ser adotadas como lingua franca da jah dita area de livre comercio y transito.--seguindo recomendazsoN'es do falecido senador y pensador Abdias Nascimento um dos fundadores do MNU[Movimento Negro Unificado], sugeri-se o ensino de Suahile como lingua a ser aprendida y ensinada no sistema publico de ensino dando-se enfase as 4 operazsoN'es de entendimento de um idioma: leitura, escrita, fala y escuta. ademais do Suahile, propoN'e-se dentre outras o Quinbundo, Kosa, Changana, Fon, Mina alem do jah entre nos Yoruba y outras liguas do troco Bantu.

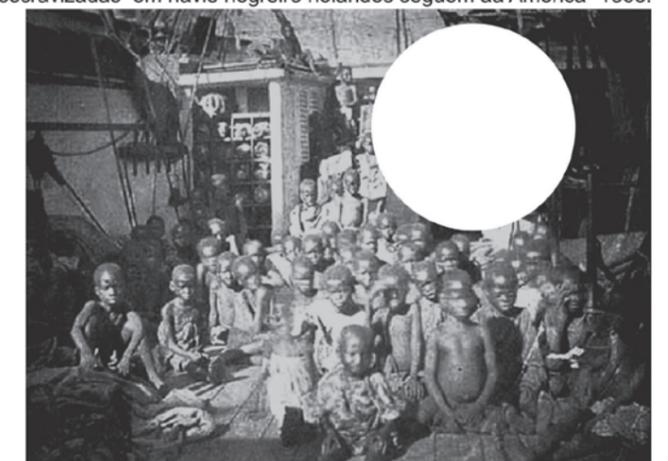
o projeto eh apresentado em formato panfleto, seguido por caderno y cartilha de compreenszaN'o, juntamente com caderno de assinatura... y a partir d'ahi cria-se uma plataforma digital y analogica para que cidadoN'os brasileiros possam acessar y assinar em apoio ...ingualmente o projecto eh divulgado no exterior para que cidadaN'os dos diversos paises de Africa tomem conhecimento y possam tambem apoiar o dito projecto a partir de seus paises de origem presionando seus dirigentes y representates politicos locais y diplomatas.

o projecto tem como base de divulgaN'o: panfletos, cadernos, plataformas digitais na web, cartazes, posteres, gravazsoN'es de audio, radio, televisaN'o, etc... alem de agentes divulgadores y o conhecido boca a boca.

crianzas africanas escravizadas em navio negreiro holandês seguem aa America -1868.



chegada de imigrantes italianos ao Porto de Santos - 1907







WESTINDIANS
ARAWAX
ARMS
MELTED
DOWN
PARADISE
ARMIES\$
ATTACKED









My Vernicle o
tu amor me condena
es la indecisión
la confusión
de querer y no querer
del desear y no poder
es el luchar
contra esta máscara
que nos aferramos
a llevar pero
que ya no tiene
sentido
que sigas llevando
esta ilusión
auestas

My Vernicle o tu amor me condena, 1998
Colografía, 100 x 75 cm













What if we could
be educated
as equals?



Autor: Regina Silveira
 Operação: Alterações em definições de arte.
 Ação: Jogo do segredo
 Local: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
 Participantes: Regina Silveira
 Ana Maria Quintanilha
 Gabriela Wilder
 João Cardoso Fonseca
 Harumi Yanagishi
 Neide Notarangeli
 Francisco Inarra
 Elvira Vernaski
 Genilson Soares
 Hisaco Toda
 Lucimar de Freitas
 Walter Zanini

Registro fotográfico: Gerson Zanini
 Data: 29/3/77
 Frase inicial ou primeira definição:
 "A arte é um aparte no discurso social."
 Frase final ou última definição:
 "A arte é uma página do desgosto social."

REGINA SILVEIRA / 77 / ALTERATIONS IN DEFINITIONS OF ART
 WORD PASSING GAME / First sentence: "Art is an apart in the social discourse".
 Last sentence: "Art is a page of social displeasure".

Regina

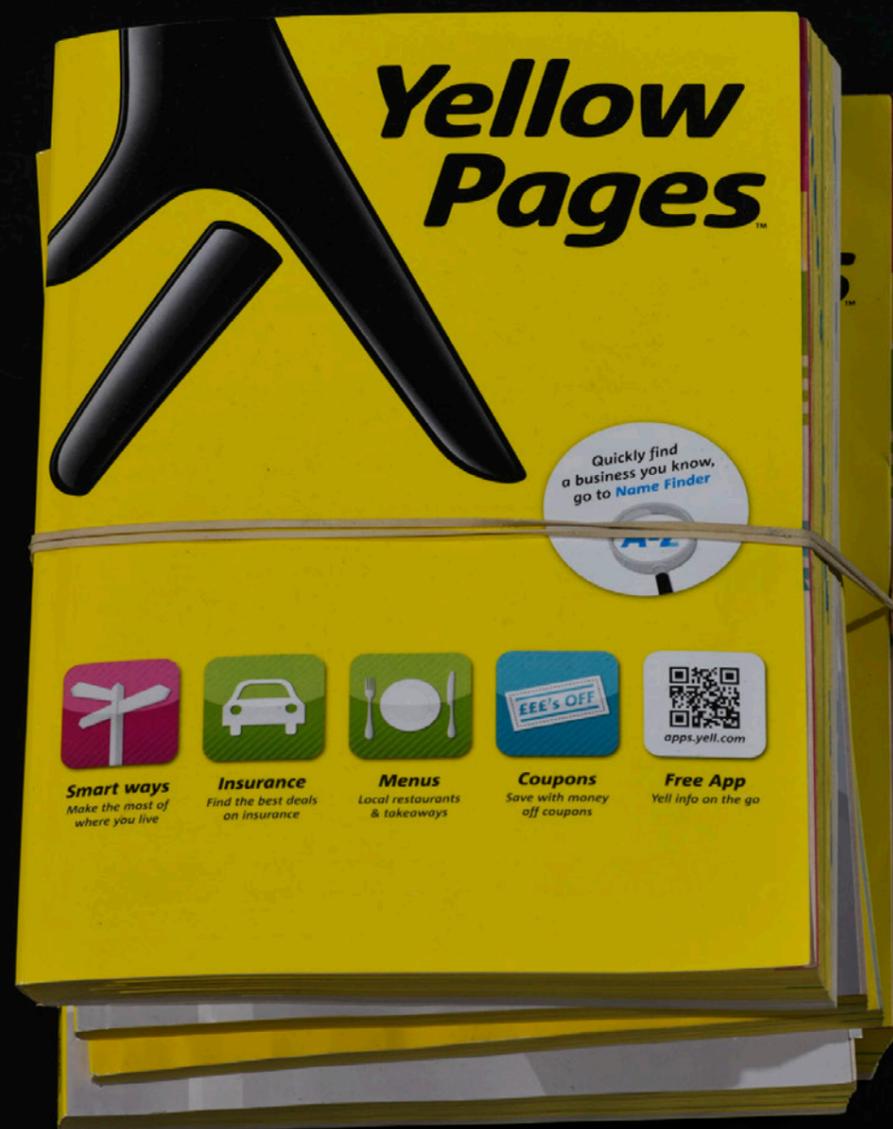
“O Japão perdeu o poder de conectar o princípio ou a teoria à realidade. Para mim, o valor da literatura está em fazer essas conexões. Essa é a missão da literatura. A ética é significativa”.

Kenzaburo Ōe

Notas sobre *Teach Us to Outgrow Our Madness*

Teach Us to Outgrow Our Madness [Ensina-nos a superar nossa loucura] foi publicado em 1969. Ōe reflete de forma brilhante sobre a complexidade da relação entre pai e filho, enquanto tenta encontrar sentido nas convicções e ações da geração do período da guerra, particularmente a de seu pai. Em escritos anteriores, Ōe centrou-se nos traumas persistentes de Hiroshima e Nagasaki, mas aqui há o eterno sentido de obsessão e o profundo sentimento de culpa que encontram intensa manifestação literária. *Teach Us to Outgrow Our Madness* é um reconhecimento de falha, um pedido desesperado de ajuda de pai para filho, de uma geração à próxima. É um lamento profundamente pessoal, íntimo e poético de um dos maiores escritores do século 20. *Teach Us to Outgrow Our Madness* é uma performance na qual eu me transformo num homem-sanduíche e caminho pela cidade, pregando, mendigando, pedindo a estranhos que me ajudem a superar minha loucura. É um trabalho catártico, em que lamento as falhas miseráveis da minha geração, e peço ajuda à nova.





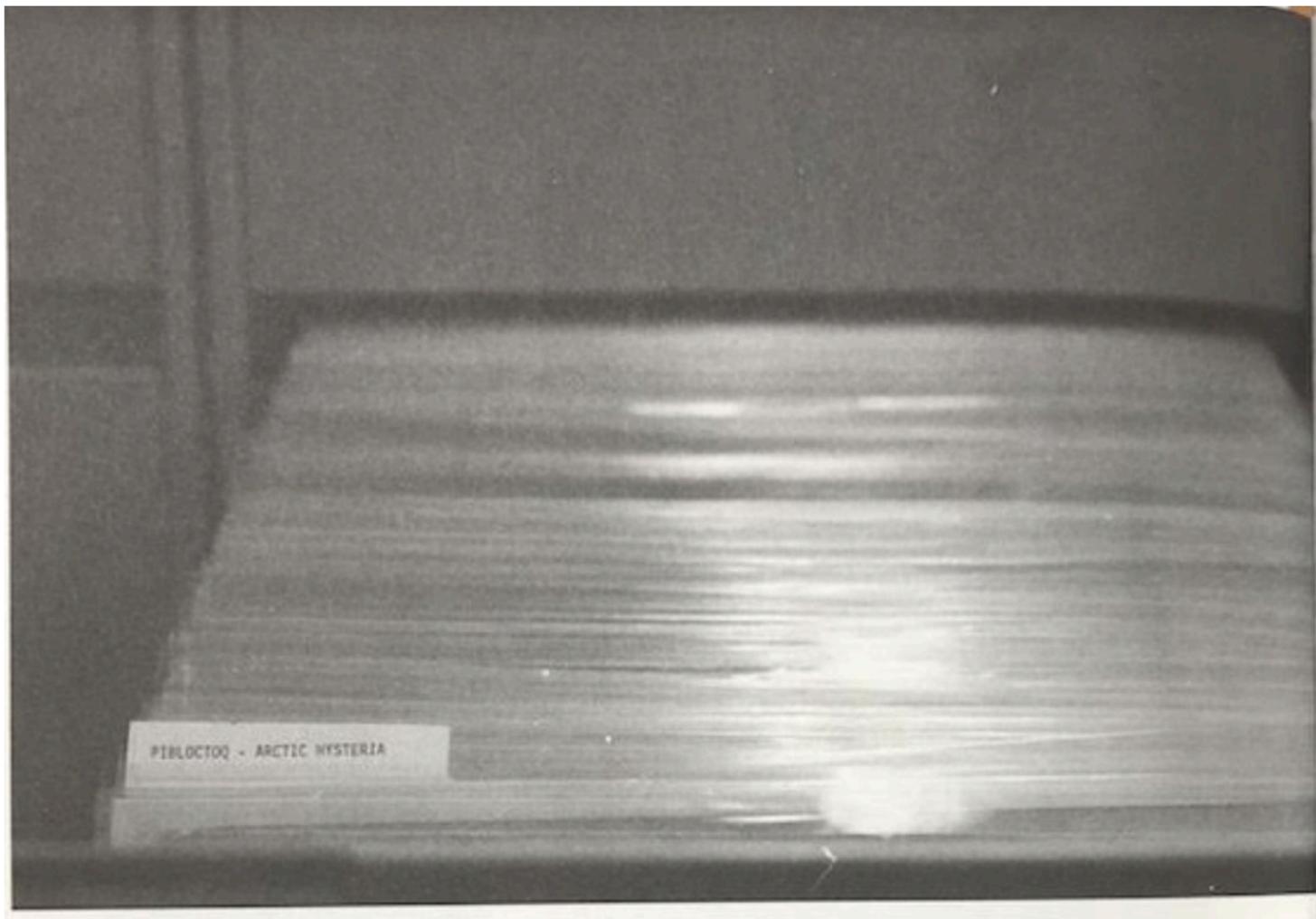
No processo de acumular minha própria biblioteca de efeitos sonoros especiais, específicos para a investigação de depoimentos de testemunhas oculares, encontrei muitas descrições nas quais as testemunhas oculares explicam os sons que elas ouviram no negativo: "não tinha o som de um soco", ou "de maneira alguma parecia um tiro", ou "não soava como algo que estivesse golpeando um corpo".

Essas testemunhas sabem o que ouviram. Elas não dizem, "Eu não ouvi um soco", mas que o soco que elas ouviram "não parecia o som de um soco", referindo-se ao som que esperamos ouvir de um soco, que é em geral condicionado pelos sons que ouvimos na tevê ou no cinema. Atualmente, um dos efeitos sonoros mais populares de um soco para as telas é criado jogando uma lista telefônica no chão.

Para muitos de nós, cuja primeira experiência de violência é cinematográfica, esse som particular de soco se torna o que imaginamos e esperamos ser a sonoridade de um soco real. Contudo, testemunhas de ataques reais sugerem que os socos têm sons diferentes. "Não parecia um soco, mas como um isqueiro sendo jogado no chão e estourando", disse uma testemunha num tribunal do Óregon, enquanto outra testemunha da mesma agressão disse que a ouvira como "o barulho de um bloco de concreto caindo no chão".

Uma testemunha da Nova Zelândia disse de um estouro que ouviu que "parecia um ovo sendo quebrado" e outra em Hastings descreveu o som de uma pancada como "uma melancia sendo esmagada". Esses são apenas alguns exemplos que encontrei nos quais as testemunhas primeiramente negam o som que esperamos ouvir, e em seguida descrevem o som real com base em efeitos sonoros alternativos, imaginários, conforme própria elaboração.

Nossas experiências e memórias de violência acústica são completamente emaranhadas com a produção de efeitos sonoros, ao ponto de que melancias, ovos, blocos de concreto, bolsas de couro, uma prateleira e um isqueiro não são simples objetos que descrevem um acontecimento, elas são em si dispositivos por meio dos quais memórias são codificadas, armazenadas, recordadas e resgatadas.

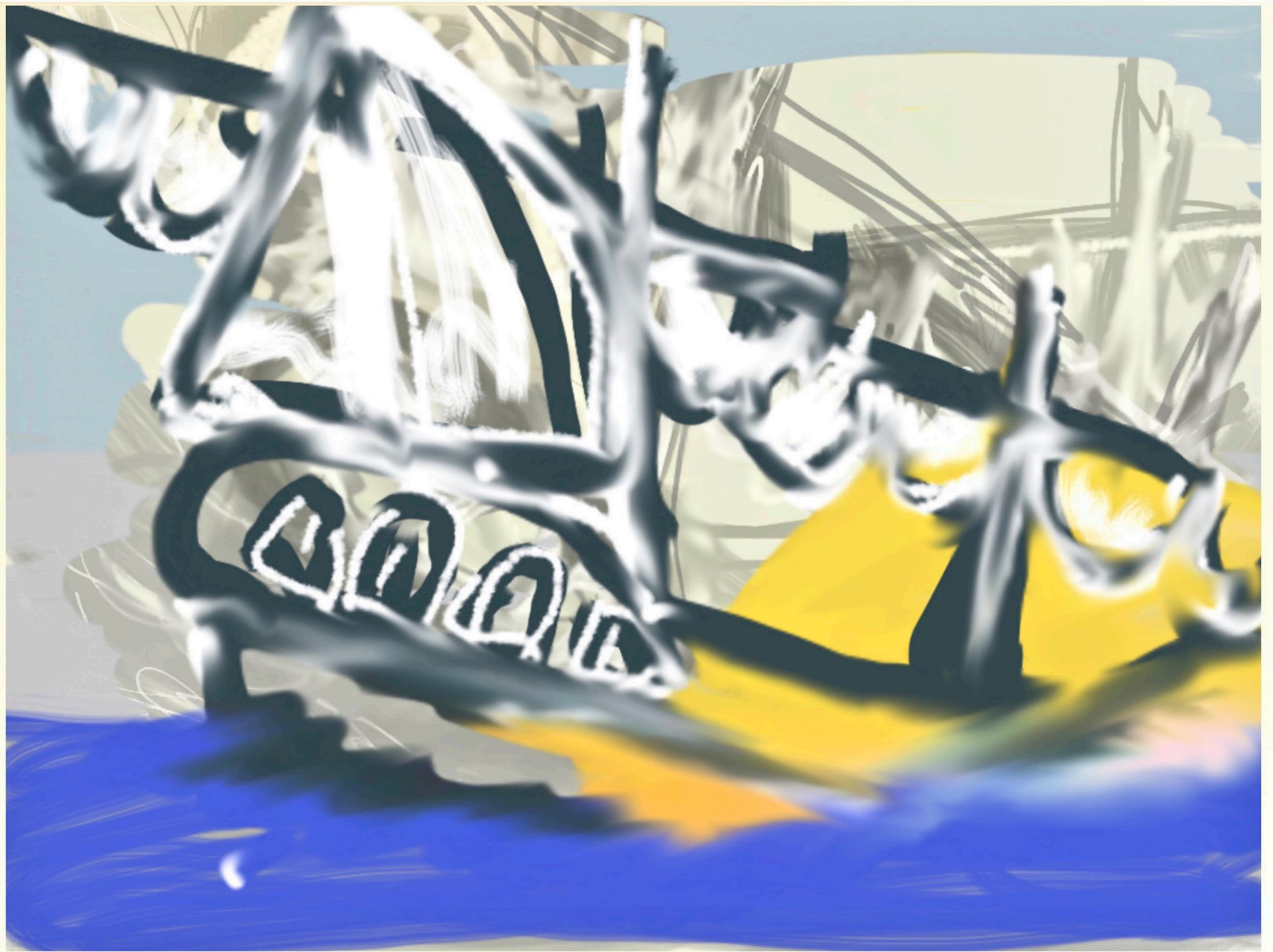


Arquivos do Museu da Iugoslávia
(de: Wunderkammer [Gabinete de curiosidades],
2019)

(O Museu da Iugoslávia abriga milhares de objetos, obras de arte, fotografias e documentos da era iugoslava. Hoje, é provavelmente a mais abrangente coleção de artefatos provenientes da Iugoslávia socialista, país que entrou em colapso por volta de trinta anos atrás. Antigamente chamado Museu 25 de Maio, honrando assim o aniversário oficial de Josip Broz Tito, ele foi construído e estabelecido para guardar os presentes que o presidente vitalício da Iugoslávia recebeu durante as longas décadas em que esteve no poder. Já não tendo Estado físico para representar, hoje ele é um museu histórico, uma instituição de arte, um local de pesquisa, bem como um monumento e um mausoléu de um país que não mais existe.)

O que você leva anos construindo pode ser destruído da noite para o dia.





My dear Professor I should be overjoyed
if you could only come down and go with
me over the ruins. Come on and I will
guarantee you sights and incidents
enough to keep you digesting facts for
several years to come

Come on and bring your wife and make
us a visit at our home in Merida.

From there as a centre we will visit Ux-
mal, Labna, Loltun, Mayapan and
Aki. At Chichen Itza we are "at home".
Come on! I am going to write to Mr. Salisbury
about it.

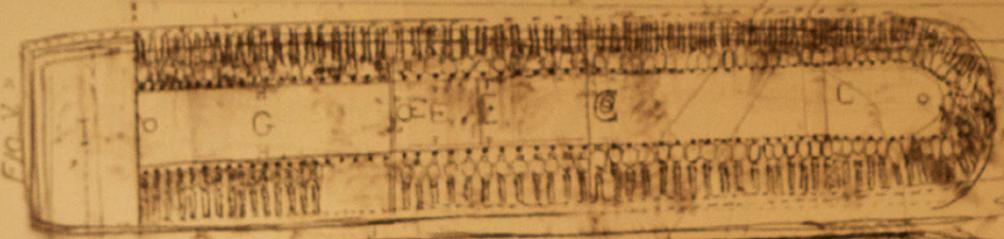
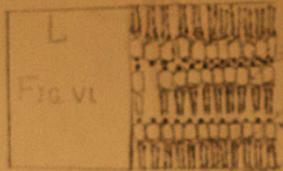
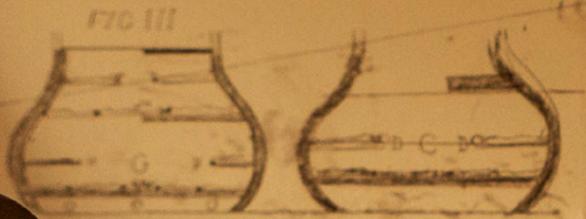
My kindest regards to your wife and to

Miss Meade.

Sincerely Yours
Edwin Thompson

Pachon, Beckett, and Thompson, correspondence, 1901

ATLANTIC SLAVE TRADE



ESCRITÓRIO DE PATENTES DOS ESTADOS UNIDOS.

DANIEL DE PAULA DO BRASIL
MARISSA LEE BENEDICT E DAVID RUETER DOS EUA.

INOVAÇÃO DA RODA DE NEGOCIAÇÃO (TRADING-PIT).

Parte constituinte de especificação da Carta da Patente nº 203,837, de 21 de Maio de 1878; requerimento de 19 de Dezembro de 1877.

A todos que possam interessar:

NÓS¹ TEMOS UMA RODA DE NEGOCIAÇÃO (*TRADING PIT*).²

TRATA-SE DE UMA ESTRUTURA EMBLEMÁTICA DEVIDO A SEU USO NOS SÉCULOS XIX, XX & XXI,³ MAS QUE SE TORNOU OBSOLETA DEVIDO ÀS TECNOLOGIAS QUE SUBSTITUÍRAM AS PRÁTICAS PARA AS QUAIS HAVIA SIDO PROJETADA.⁴

NÓS A CONSEGUIMOS DE FORMA GRATUITA EM SEU MOMENTO DE DESCARTE.⁵ TRATA-SE DE ALGO MUITO PESADO E MUITO GRANDE. É SIMULTANEAMENTE MATERIALIDADE E IMAGEM, E CONTÉM O PESO DA TERRA, DO TRABALHO E DO CAPITAL.⁶

MUITOS CORPOS, MAJORITARIAMENTE BRANCOS E MASCULINOS, ENFRENTARAM-SE AOS GRITOS E EMPURRÕES DENTRO DESTA ESTRUTURA.⁷

NÓS QUEREMOS COLOCAR A ESTRUTURA EM UMA GALERIA, UMA PRAÇA PÚBLICA, UM GALPÃO, OU UMA UNIVERSIDADE, PRIMEIRO EM PEDAÇOS E DEPOIS INTEGRALMENTE. NÓS SABEMOS QUE ELA NUNCA VOLTARÁ A SER O QUE ERA ANTES.

NÓS QUEREMOS CONVERSAR SOBRE A ESTRUTURA, ESCUTÁ-LA, FALAR COM ELA. QUEREMOS DISSECÁ-LA, RASGÁ-LA E DESGASTÁ-LA. NÓS QUEREMOS QUE A ESTRUTURA ABRIGUE PROGRAMAÇÕES PÚBLICAS E CONTEXTUAIS.⁸ A ESTRUTURA É PESADA DEMAIS APENAS PARA NÓS. ELA CONTÉM EM SI A POTENCIALIDADE DE UM PÚBLICO. ESTE PÚBLICO PODE NÃO SE DAR BEM ENTRE SI, MAS ACREDITAMOS QUE ESSAS PESSOAS PRECISAM SE ENCONTRAR PARA RESOLVER CERTAS QUESTÕES.

NÓS QUEREMOS DESLOCÁ-LA E DEIXÁ-LA EM MOVIMENTO, POSSIVELMENTE POR VÁRIOS ANOS. QUEREMOS LEVÁ-LA PARA O SUL. AO SER ARRASTADA, SEU PESO IRÁ GERAR ATRITO E PRODUZIR BURACOS.

NÓS QUEREMOS QUE A ESTRUTURA SENTE COM AS PESSOAS E LUGARES QUE AFETOU. ELA FAZ PARTE DE COMPLEXAS HISTÓRIAS DE VIOLÊNCIA E EXPLORAÇÃO.⁹

NÓS QUEREMOS ABRIGAR UM DEBATE DENTRO DA ESTRUTURA. UM DEBATE SOBRE O QUE ELA MOVE E O QUE A MOVE. QUEREMOS EXTRADITÁ-LA. QUEREMOS EXPÔ-LA À EXPULSÃO.

A ESTRUTURA NÃO PODE SER VENDIDA. TRATA-SE DE UMA INSTALAÇÃO TEMPORÁRIA.¹⁰

Fig. 1.

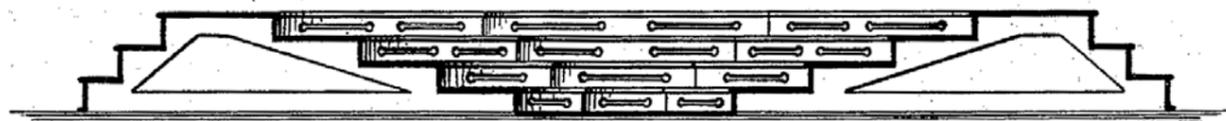
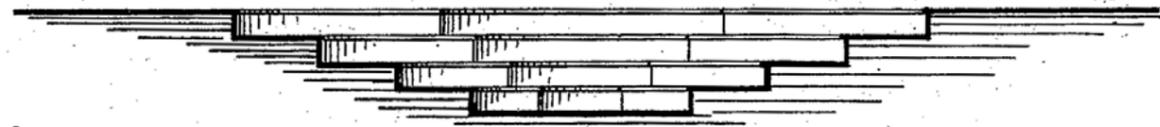


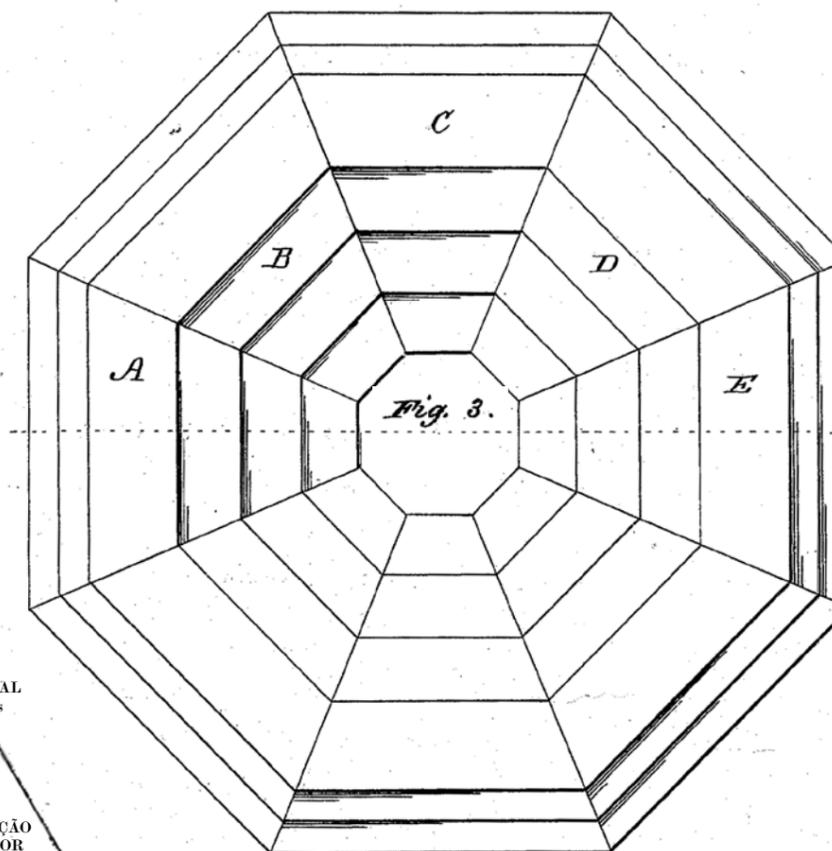
Fig. 2.



D. DE PAULA, M. BENEDICT, D. RUETER.
Roda de Negociação (Trading-Pit)

Nº. 203,837

Patenteado em 21 de Maio de 1878.



1. Nós, a partir de agora, designa os três artistas proponentes do projeto: Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter.
2. O projeto teve início em meio à apropriação de última hora de uma roda de negociação (*trading pit*) octogonal de 12 metros de diâmetro, previamente utilizada no pregão de grãos da junta comercial de Chicago, o Chicago Board of Trade (CBOT). Consistindo de uma série de plataformas escalonadas, frente a frente e descendo para um espaço central, a estrutura da roda de negociação foi projetada para otimizar a comunicação entre operadores financeiros para o comércio de *commodities*. Sinais verbais e gestos feitos com as mãos eram empregados pelos operadores dentro da roda de negociação para comprar e vender um ativo específico: nesse caso, contratos futuros de milho - acordos ou obrigações legais para pagamento e entrega de uma quantidade e qualidade determinada de milho em uma data futura especificada.
3. Em 1878, Ruben S. Jennings, de Chicago, fracassou ao tentar patentear "uma nova e aprimorada roda de negociação". Em uso ativo na junta comercial de Chicago (CBOT) desde 1870, a configuração da roda de negociação foi influenciada por clássicas arquiteturas ocidentais de representação social, troca e espetáculo: da ágora Grega e do Fórum Romano a anfiteatros e parlamentos em todo o mundo. Rodas e estruturas semelhantes foram posteriormente replicadas em mercados financeiros e pregões de todo o mundo devido à sua capacidade de otimizar o comércio.
4. O pregão viva voz de grãos da junta comercial de Chicago (CBOT), determinante para a precificação de grãos como milho, soja e trigo para os mercados globais, interrompeu suas operações em 2015, após anos de diminuição do uso físico impulsionada pela proliferação do comércio eletrônico. A arquitetura outrora tangível e visível da roda de negociação está agora afundando-se em meio à obscuridade das prateleiras dos servidores de caixa preta do interior do capital do mundo contemporâneo.
5. Em 6 de agosto de 2018, o artista Daniel de Paula entrou em contato com K.L., gerente imobiliário do Chicago Mercantile Exchange Group (CME, grupo proprietário do CBOT), solicitando, para fins de pesquisa, plantas e modelos arquitetônicos detalhados do pregão de grãos da junta comercial. Em suas trocas e conversas, K.L. informou de Paula que o grupo CME estava em processo de remoção e descarte da roda de negociação de contratos futuros de milho. Todos as outras rodas ou *trading pits* de grãos que negociavam soja, trigo, arroz etc. já haviam sido desmontadas e removidas do pregão de *commodities*. Percebendo que havia um curto espaço de tempo para uma possível apropriação, de Paula iniciou uma série de trocas e negociações por email. No

processo, foi iniciada uma colaboração com os artistas David Rueter e Marissa Lee Benedict. Assim, de Paula, Rueter e Benedict financiaram conjuntamente a remoção da estrutura através de empréstimos pessoais e crédito rotativo e, finalmente, com assistência *in loco* e contribuições em espécie do artista Dan Peterman e do empreiteiro G. Lane, a roda de negociação de contratos futuros de milho foi transposta, por meio de seis caminhões basculantes, para um armazém gerenciado pelo Resource Center de Ken Dunn, localizado na zona sul de Chicago.

6. A roda de negociação tem um peso duplo: o peso de suas camadas espessas de borracha, madeira e alumínio alveolado, e o peso de milhões de transações e negociações que acarretaram no deslocamento de massas de milho de um pedaço de terra para outro, enriquecendo certos corpos e territórios, e extraindo recursos de outros.

7. Uma visita a um pregão viva voz em ação produziria uma metáfora corporal para a violência racial e de gênero endêmica ao sistema financeiro, enquanto os *feeds* e atualizações de preços eletrônicos parecem mais inocentados de tais implicações.

8. Toda e qualquer instituição expositiva concorda em entrar em negociações com os artistas (de Paula, Rueter e Benedict) para gerar um contrato especificando uma estrutura para a programação contextual que ative a roda de negociação e sua respectiva história por meio de variadas formas de investigação e trocas antagônicas. O contrato fornecerá diretrizes para o posicionamento da roda de negociação e dos corpos que a ocupam.

9. A expansão da produção global de *commodities* de grãos, especialmente soja e milho, oculta o interesse sobre a terra e propriedade rural como ativo financeiro. Consequentemente, em países como o Brasil, a ocupação territorial acelerada do agronegócio, estimulada por agentes financeiros, o comércio eletrônico e fundos internacionais de investimento e pensão, leva a recorrentes práticas violentas, como a grilagem de terras e desmatamentos, além de violência cometida contra camponeses e comunidades indígenas, revelando assim heranças coloniais que organizam continuamente o espaço.

10. A roda de negociação não deve ser de propriedade de nenhuma instituição ou indivíduo, embora várias instituições possam desempenhar um papel fundamental em seu transporte logístico, manutenção, aluguel, instalação, programação e exibição pública. O deslocamento contínuo da roda de negociação necessariamente a desgastará, tornando-a finita e não-monumental.

T-6 = 8

8 = 1-7

8 = 1-7 = 8

NOVA

VITA JUSTA POSIÇÃO

1 (VITA) ÷ 0 (NEGRITUDE) = ∞ — ∞ OU ∞ / ∞ :

COMO O EXCESSO. PARA ISSO É PRECISO TI



STILL I SING

Il buio e la luce.

Per SPB34 intendo fare un lavoro pensando all'opera di Paulo Coelho, *Manual do Guerreiro da Luz*.

Guerrieri di Luce non sono soltanto gli artisti, sono tutti gli uomini che nel buio continuano a cantare, che non si arrendono e si danno la voce l'un l'altro.

Nel canto la pittura si accompagna alle parole così come probabilmente la pittura è nata insieme alla parola quando l'umanità iniziò a dare identità al mondo.

Alla parola corrispondeva l'immagine, alla immagine corrispondeva la parola parlata (la parola scritta arriverà almeno 30mila anni dopo).

Questo agli inizi.

Poi arrivò la conoscenza e con essa la consapevolezza che ogni parola e ogni immagine del mondo e di noi stessi contengono una parte non conosciuta e non conoscibile.

Dal tempo di Orfeo questa parte è affidata alle arti, prima era territorio dello sciamano.

Torino, 2 aprile 2020.

MAS EU CANTO

O escuro e a luz.

Para a 34BSP pretendo fazer um trabalho com base na obra de Paulo Coelho, *Manual do Guerreiro da Luz*.

Os guerreiros da luz não são apenas os artistas, são todos os homens que no escuro continuam a cantar, que não se rendem, mas dão voz a um outro.

No canto, a pintura é acompanhada de palavras, assim como provavelmente a pintura nasceu junto com a palavra quando a humanidade começou a dar identidade ao mundo.

À palavra correspondia a imagem, à imagem correspondia a palavra falada (a palavra escrita chegaria ao menos 30 mil anos depois).

Isso no início.

Depois veio o conhecimento e com ele a consciência de que cada palavra e cada imagem do mundo e não de nós mesmos contém uma parte não conhecida e não conhecível.

Desde o tempo de Orfeu essa parte é confiada às artes; antes era território dos xamãs.

Turim, 2 de abril de 2020.

Rêve du Mai 1939

Sensation de réveil en face d'un immense corps de femme drapé dans une robe collante en velours rouge presque ou tout à fait noir. En levant à peine la tête je vois une sorte de fenêtre coupée dans l'étoffe à hauteur du sein gauche. C'est en quelque sorte l'ornement, le seul, de la robe. Cette fenêtre avec une "vitre" (de la même matière semble-t-il que mon chapeau dit en "verre") est garnie de rideaux légers de couleur que l'on hésite à nommer rose ou mauve. J'y touche bravement et force à tirer et fermer les petits rideaux très doux à manœuvrer. Mais quelque chose bouge derrière la vitre. Je me recule de saisissement et ~~et~~ j'ai un pas et regarde: c'est un liquide d'un blanc tantôt bleuté tantôt crémeux — du lait. Mais bientôt une sorte de personnage avec deux petit bras humain et une tête d'oiseau

brillante me fait un geste (ou d'adieu ou d'accueil — c'est le même geste) et disparaît — tandis que la vitre devient comme brumeuse.

Je songe que la grande femme de velours devant ^{moi} doit avoir un visage ~~de~~ ^{de} "curiosité" ^(?) passionnée me pousse à m'assurer. Mais à l'instant où je lève les yeux un bruit de clochettes derrière moi me fait sursauter. Je me tourne tout d'une pièce et ouvrant la porte bleue de ma chambre à Kid, je ^{vois} ~~vois~~ montant l'escalier la robe, mais de dos — et surmontée seulement d'un essaim d'abeilles.

It's a
seducer's
diary,

sung by
someone who
has himself
been ravished,

who has
given up
everything
for dance...

This

was soul

to sell your

soul for.

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL COLCULTURA

[PARLATO]

ATACA
 RISOLUTO (CORTANTE)
 SEMPRE

IN IN IN IN
 PREN SI BLES
 PREN SI BLES
 PREN SI BLES
 PREN SI BLES

COM
 COM
 COM
 COM
 COM

(SOLO) DESESPERADO

NO SLISS.

PRONUNCIAR LA PALABRA "DONDE" SIEMPRE EN EL REGISTRO MEDIO -
 X = VARIAR LA INTENSIDAD DE ACUERDO AL GROSOR DE LA LINEA -

CADA VOZ ENTRARA EN EL INSTANTE QUE APAREZCA LA LINEA PUNTEADA,
 PERMANECIENDO TODO SU VALOR ESCRITO -



Ficamos em um lugar balançando
os espelhos a paisagem
a tradução de uma peça para interior com ventiladores

era o dia mais frio do ano.
estávamos contando com o vento
A câmera ficou lenta

Eu estava mesmo pensando nas pessoas ao longe
as pessoas com capas e máscaras inclinadas contra o vento
tudo virou uma luta no vento



Traje de espelhos inspirado em Jorge Luis Borges
Outros trajes e máscaras inspirados no filme *Judex* (1963), de Georges Franju
Câmera de Peter Campus

de:roberto fratini serafide <serafide@yahoo.it>
a:Roger Bernat <rb@rogerbernat.info>
data:1 d'oct. 2019 19:23

Hablando de robos, estoy leyendo un libro extraordinario de Ilias Petropoulos, titulado "manual del buen ladrón". Reflexiones que he deducido de la lectura y que he ido apuntando:

La riqueza del propietario es poder. Pero el botín del ladrón es del orden de la posibilidad. Hermes es el dios de los ladrones porque los griegos reconocían un parentesco extraordinario entre la apropiación indebida y la resignificación indebida. Los artistas de verdad son, en este aspecto, ladrones de manual. Al mismo tiempo, en el ladrón este concepto adéspota y potencializador del botín viene de la mano de una alianza inquebrantable con la materialidad del mundo material. El ladrón se conforma con echarle mano a un botín. El propietario vela por su BIEN y por sus bienes. Por eso mismo, fue un error fundamental, a comienzos del siglo, pretender alinear las artes de la escena (y las artes en general) con la causa proletaria. El error procedía de un diseño del mapa de clases (cuyo principal representante sigue siendo Foucault) hecho de líneas de separación verticales. Según este modelo, en los márgenes del sistema existen grupos desprotegidos. Los artistas, a partir de cierto momento, deliraron con considerarse un grupo "marginal" de este tipo. De hecho, haber aceptado convertirse en metáfora proletaria ha contribuido a fomentar incalculablemente la retorización (y la progresiva destensión) de la causa proletaria. En cambio, la línea que separa el submundo criminal del RESTO de clases, es una línea horizontal y continua. Precisamente esta subcontinuidad (el hecho de que el submundo viva bajo los pies del conjunto de la sociedad y del conjunto de las clases, como una clase de insectos) vuelve extremadamente problemática cualquier aplicación al submundo y a sus crímenes el tipo de actancia política que Marx solía atribuir a las clases proletarias (el proletario de Marx es siempre honrado y ejemplar. Marx aborrece el lumpenproletario). Razón de más para creer que nuestra situación (la de los artistas, digo) fuera mucho más interesante cuando en el imaginario colectivo éramos un apartado específico, o específicamente abyecto, del submundo y del lumpenproletariado. Cuando carecíamos de cualquier forma, literal o metafórica, sucedánea o genuina, de "RECTITUD" (siendo en cambio especialistas del "modo oblicuo"). **Es más: el ser social del ladrón no es determinado por su conciencia (como ocurre con el ciudadano políticamente concienciado). Al contrario, es la conciencia del ladrón la que se ve determinada por su ser social, que es a su vez el producto de una precisa elección (el ladrón pudo no vivir del robo. Pero a partir del momento en que vive del robo, esta condición predetermina todos los desmanes de su conciencia).** Cualquier artista debería recordarlo: recordar en suma la naturaleza única, extraordinariamente adaptable u oportunista de una conciencia ficcionalmente "fatal" (porque es inherente a una condición totalmente "condicional" —cada uno ha elegido ser artista, aunque esta es la única elección que adquiere la forma de un destino), muy diferente a la naturaleza de subalternidades "incondicionales" (que son las subalternidades heredadas, impuestas o radicales). Precisamente esta adaptabilidad digna del submundo (y dirigida a implementar y perfeccionar el talento por el robo); **precisamente esta frivolidad estructural, es lo que ha permitido a la categoría de los artistas, como a la de los criminales (y de los insectos), una capacidad secular de resiliencia.** O de puterío tóxico. **En algunos de los pintores renacentistas que trabajaron para los papas hay por eso un núcleo de disidencia infinitamente más poderoso que en la gran mayoría de los artistas progre que tutelan como una propiedad su buena conciencia de ser proletarios.** Los artistas dinamitan el statu quo sólo asumiéndolo como un destino ficcional. **Ser nocturnos e insinceros es su mejor manera de sabotear el dogma de la propiedad.** Y ocupan para ello la mejor posición posible.

Beso. Cómo procedemos?

ARTISTS
UNWANTER
GOD P\$A\$MS
ONE BE\$\$ts
achiever
HEART RITIST
CONQUOROR

Contra a restauração como estratégia da sobrevivência. Hoje nos encaminhamos para um tempo de reavaliação das próprias forças. Mais claramente, poderíamos dizer que cada um procura reencontrar-se são apesar da sua pequena, reduzida condição. Isto não deve, entretanto, levar a pensar que, agindo deste modo, é mantida a mesma diferença que caracterizou o nosso trabalho. Sobretudo não deve ser esquecido que os tempos duros não são a simples redução dos tempos de abundância. Nenhuma redução pode conter a diferença.

Nenhuma redução pode conter a diferença.

ANTONIO DIAS









```
Failed, no modules loaded.  
Prelude> ghci Bot.hs  
  
<interactive>:1:6: error:  
  Not in scope: 'Bot.hs'  
  No module named 'Bot' is imported.  
Prelude> Bot.hs  
  
<interactive>:2:1: error:  
  Not in scope: 'Bot.hs'  
  No module named 'Bot' is imported.  
Prelude> █
```

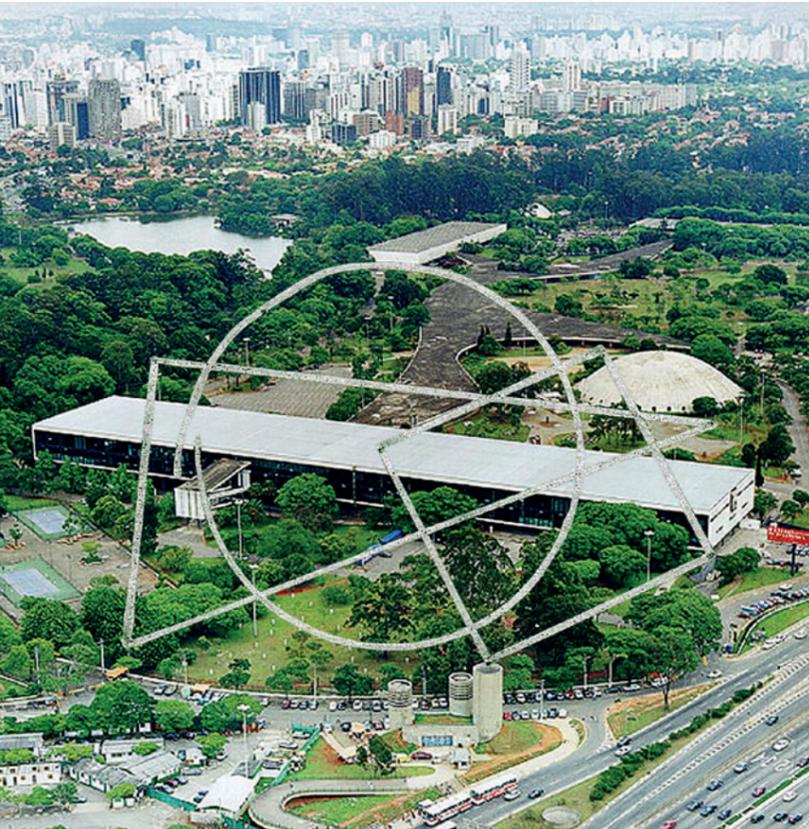
Collaborator ...

on Dec 17, 2015

```
Prelude>  
Leaving GHCi.  
root@Kaliman:~/Desktop# cd..  
bash: cd.: command not found  
root@Kaliman:~/Desktop# cd perseusnew  
root@Kaliman:~/Desktop/perseusnew# ls  
commands  lists                perseus.hs  
Core      package-lock.json  README  
root@Kaliman:~/Desktop/perseusnew# ghci  
GHCi, version 8.4.4: http://www.haskell.org/ghci/  
[1 of 7] Compiling Core.Ai (C...  
[2 of 7] Compiling Core.Commander (C...  
[3 of 7] Compiling Core.Database (C...  
[4 of 7] Compiling Core.Network (C...  
[5 of 7] Compiling Core.Scraper (C...  
[6 of 7] Compiling Core.Visualizer (C...  
[7 of 7] Compiling Main (p...  
Ok, 7 modules loaded.  
*Main> █
```



nós aqui, entre o céu e a terra



13 de março de 2021.

Hoje faz um ano desde o início da quarentena. Ainda está escuro, são quase 5 da manhã.

Escrevo esta carta para te contar do projeto **nós aqui, entre o céu e a terra**, ação a ser realizada como parte da 34ª Bienal de São Paulo. O que de fato acontecerá dependerá das circunstâncias. Ou melhor, se fará por meio delas, pois as circunstâncias são matéria fundamental da ação.

Continua escuro, mas o sol em breve nascerá.

nós aqui, entre o céu e a terra começa com uma revoada de 27 cadeiras. Cadeiras na mesma quantidade de estados do Brasil + Distrito Federal, todas emprestadas por instituições públicas ligadas à saúde, educação, cultura e legislação, situadas nas redondezas do Parque Ibirapuera. Cada cadeira será movida pelas ruas suspensa por 4 longas varas de bambu (3,4m cada) atadas às suas pernas. Cadeiras de escolas, hospitais, assembleias, teatros, bibliotecas, museus, clínicas chegarão pelo alto, uma de cada vez, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Seremos 7 pessoas + 1 espelho dupla face realizando as sucessivas caminhadas. E, pode ter certeza, tomaremos os devidos cuidados em relação à pandemia, pois só nos interessa fazer vida na vida.

nós aqui, entre o céu e a terra prossegue com o alinhamento e a firmação dos materiais envolvidos. As 27 cadeiras serão posicionadas no espaço expositivo e, caso queiram, visitantes poderão sentar-se. Elas não são "*objets trouvés*" (objetos encontrados), nem foram criadas para a ocasião – são objetos convidados. Coisa de um tipo muito específico, coisa pública (*res publica*) – nem mercadoria, nem propriedade privada, mas bem comum. Quanto às varas de bambu, trabalharemos com 9 varas no total e posicionaremos 1 dentro + 8 fora do edifício. As 8 de fora serão fincadas no chão do Ibirapuera (2,9m dentro da terra e 50cm fora), e a vara

de dentro ficará suspensa. Tomando como referente o formato retangular e a escala do pavilhão, os 9 pontos escolhidos marcam os 3 vértices de um triângulo, os 4 vértices de um quadrado e 2 pontos diametralmente opostos de um círculo desenhados em sobreposição ao edifício. Uma das varas, a que fica dentro do espaço expositivo, firma, simultaneamente, 1 dos vértices do quadrado + o centro do círculo. Suspensa perto das cadeiras por um cabo de aço a 50cm do chão, é uma linha aérea pendular. E, por baixo dela, no chão, ficará o espelho, cujo formato nasce da intersecção das 3 formas (1 lado curvo, outro diagonal e 2 em ângulo reto). As extremidades de todos os bambus serão envolvidas com cabo de aço em espirais compactas e brilhantes. O mesmo metal estará também nas cadeiras. Colaremos pequenas placas em todas indicando o nome da instituição de origem + o título do projeto + a edição da Bienal.

Está começando a querer começar a amanhecer.

Junto às cadeiras e ao bambu suspenso, teremos fotos da ação de revoada: imagens das ruas, pessoas, espelho, cadeiras e bambus em movimento. E, além delas, 1 imagem aérea do Parque Ibirapuera com triângulo, círculo e quadrado desenhados em prata. Também, imagens do processo de aterramento das varas. Assim, visitantes saberão da localização dos bambus, verão como foram fincados e perceberão as linhas e o campo de força em questão.

Começou a clarear levemente – o dia será azul, mas estou enxergando tudo prata.

Um momento importante do **nós aqui, entre o céu e a terra** será a realização de uma roda de conversa com a participação das cadeiras, de trabalhadoras/es das instituições públicas colaboradoras, artistas convidadas/os e público. Não sabemos se o evento acontecerá virtual ou presencialmente. Mas sabemos que esse encontro será para nos perguntarmos sobre como articular saberes diversos,

criar ações interinstitucionais consistentes e trabalhar mais e melhor colaborativamente. Me parece que se não começarmos a desenvolver ações nessa direção, seguiremos confinadas mesmo depois do fim da quarentena. E, penso, está mesmo na hora de artistas contribuírem mais diretamente na criação e implantação de políticas públicas em geral. Esse encontro é uma busca nessa direção.

Raiou o dia. A manhã recém-nasceu. Há luz, cada vez mais luz.

Finalizada a Bienal, **nós aqui, entre o céu e a terra** acaba, mas não acaba. Todas as matérias, alinhadas, firmadas e transformadas pelo campo da arte, seguirão destinos diversos. As cadeiras emprestadas e as fotos sairão numa Kombi de cacimba aberta rumo às suas novas moradas institucionais. Todas serão trocadas: cadeira que veio do hospital, por exemplo, passará a ser da câmara municipal; cadeira que pertencia à câmara passará a pertencer à escola, e assim por diante. A cada entrega, uma foto será dada em agradecimento. Porém, o que será feito com as novas aquisições em cada instituição não cabe a nós dizer – cadeiras, pessoas, imagens, narrativas, forças seguirão fazendo umas às outras. Torcemos para que muita beleza e alianças nasçam daí.

Quanto aos outros materiais, os bambus serão desenterrados, secados ao sol e queimados no Ibirapuera. Os cabos de aço fundidos e transformados em uma esfera compacta que será envolvida em algodão e guardada em uma caixa de madeira. Algodão branco e esfera prata viverão, então, no escuro da caixa. O espelho será enterrado no Parque. E, quem sabe, algum dia será encontrado. Se for, tomara que seja possível ver nele tudo o que ele viu.

Bom dia, forte abraço e seguimos – **nós aqui, entre o céu e a terra**.

Eleonora Fabião

Notas do artista sobre *Abstracted/Family* [abstraído/família]

Naquelas noites longas, escuras, quando você não consegue dormir, qual é a primeira pessoa em quem você pensa? Um antigo, ou uma antiga amante? Seu parceiro, ou sua parceira atual? Ou talvez um membro da família?

Família 1

O fato de você estar aqui resulta de uma cadeia de encontros acidentais na história da sua família, e, em certo sentido, é também um desfecho na história da humanidade, à qual pertence a história de sua família.

A palavra *família* tem múltiplas associações. Pode ser ligada desde aos modelos tradicionais ou patriarcais de família até às ideologias nacionalistas. Por outro lado, também usamos a expressão “como uma família” para descrever relações formadas por meio de conexões temporárias – como é o caso, por exemplo, de uma equipe de filmagem.

Em *Genron 0: Philosophy of the Tourist* (Tóquio: Genron, 2017), o pensador contemporâneo Hiroki Azuma identifica três características principais da família. São elas:

(1) Compulsoriedade (não é fácil entrar para uma família ou sair dela)

(2) Contingência (uma família é uma reunião de coincidências: os filhos não podem escolher seus pais, enquanto os pais não podem escolher seus filhos)

(3) Expansibilidade (uma família pode se expandir para incluir qualquer um que compartilhe a mesma comida e o mesmo teto, e isso não se restringe a relações de sangue)

Em outras palavras, uma família pode ser definida como um grupo que têm laços fortes mas é construída por acidente e, ao mesmo tempo, é expansível.

“Como a adesão à família pode se basear

apenas na afeição pessoal, ela tem inclusive a possibilidade de se expandir cruzando fronteiras entre as espécies. Essa é uma falha causada pela empatia.” (“Family,” in *Genron 0*, 222)

Por exemplo, geralmente dizemos que nossos animais de estimação são membros de nossa família. Nesse sentido, a expansibilidade do conceito de família permite uma empatia que cruza até mesmo fronteiras interespecies. Nesse caso, simplesmente passar tempo com outras pessoas, em uma situação comunitária temporária, pode ser suficiente para que se forme um vínculo entre essas pessoas. Essa pode ser uma alternativa para produzir solidariedade.

Raízes

No Japão, as pessoas com um dos pais oriundos de outro país são comumente referidas como *hāfu* (do inglês “half” (metade), usado em vez de dizer “meio-japonês, meio-brasileiro” etc.) e vistos como “estrangeiros”. Mesmo aqueles que nasceram ou foram criados no Japão podem ser designados como “estrangeiros”, com base em distinções mínimas em seus traços físicos. Em outras palavras, eles podem se tornar objetos de discriminação. Essa sensibilidade provavelmente parece estranha para qualquer pessoa que tenha vivido numa cidade como Paris, Londres, ou Los Angeles. Binarismos como esses acima, entre “japonês” e “estrangeiro”, não fazem sentido em lugares onde muitas pessoas com todos os tipos de origem vivem juntas.

Os protagonistas deste projeto têm raízes na Península Coreana, na Bolívia, em Bangladesh e no Brasil, respectivamente. Como eles ou nasceram no Japão ou vieram para cá na infância, todos são falantes nativos de japonês e foram criados num ambiente cultural japonês.

Há uma fantasia no Japão de que os japoneses sejam uma raça homogênea. Mas até mesmo nessa pequena nação insular há diferenças culturais e culinárias entre as regiões. É evidente que

se pensarmos no povo de Okinawa ou nos Ainu em Hokkaido, logo fica desmentida a noção de “raça homogênea”. O que fica claro pela pesquisa de um dos consultores deste projeto, Lawrence Yoshitaka Shimoji, é que, embora japoneses com raízes estrangeiras já existissem na sociedade japonesa e tivessem a nacionalidade japonesa após a Segunda Guerra Mundial, eles foram transformados em “estrangeiros” com base em suas feições e se tornaram invisíveis. Embora questões relacionadas aos imigrantes tenham recebido mais atenção no Japão nos anos recentes, nós realmente precisamos questionar porque ainda não temos uma imagem mais diversa do povo japonês.

Pintura abstrata socialmente engajada

A pintura abstrata prevê seu observador ideal como um sujeito humano universal e munido de faculdade visual para perceber cor e forma. Essa faculdade transcende tempo, local e raça. Nesse sentido, a pintura abstrata é fundada na ideia de equidade. Obviamente não posso afirmar ser esta sua razão de existir, mas quando fiz uma pesquisa em cafés anarquistas, livrarias independentes e centros de apoio a refugiados na Grécia, notei que eles sempre pareciam ter pinturas abstratas penduradas em suas paredes.

Já que desta vez terei os protagonistas fazendo pinturas abstratas, pedi à curadora Mika Juraya que pensasse sobre como os pintores e a prática da pintura podem ser relacionados à história sociopolítica. Ela organizou uma exposição sobre pintura e o Grande Terremoto e Tsunami do Leste do Japão em 2011. Também pedi a um amigo meu, o pintor Ken Sasaki, a me ajudar com o workshop sobre pintura. Na verdade, nós três viajamos juntos à área do desastre em 2012, um ano após o terremoto.

Há uma tendência a pensar na prática da pintura como um ato que é apartado da sociedade, realizado por pintores solitários isolados em seus ateliês. Mas, recordemos, por exemplo, dos pintores que foram denominados “artistas dege-

nerados” pelos nazistas no início dos anos 1930 e se tornaram refugiados. Muitos deles partiram da Alemanha para os Estados Unidos, onde criaram novos ambientes artísticos. Ou, por exemplo, alguém como Laura Owens, que inaugurou um espaço para mostrar suas obras como um lugar para sua comunidade local em Los Angeles, e enxerga sua prática artística como uma atividade abrangente. (Foi uma pena que seu espaço, chamado 356 Mission, tenha sido denunciado por manifestantes anti-gentrificação e finalmente fechado). Portanto, os artistas também se envolvem em acontecimentos sociais.

Família 2

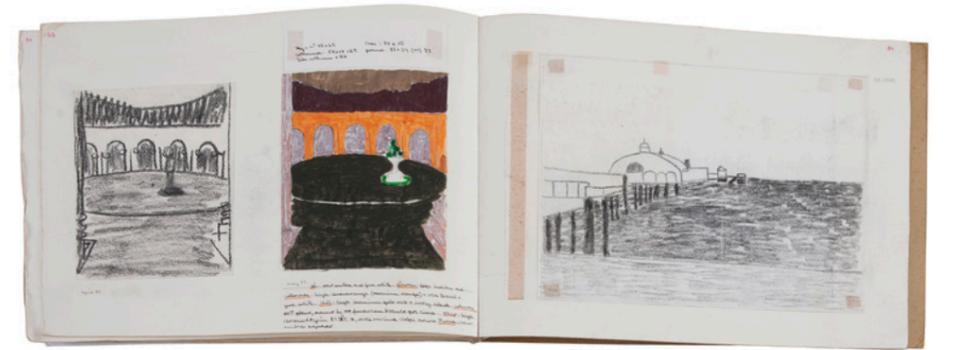
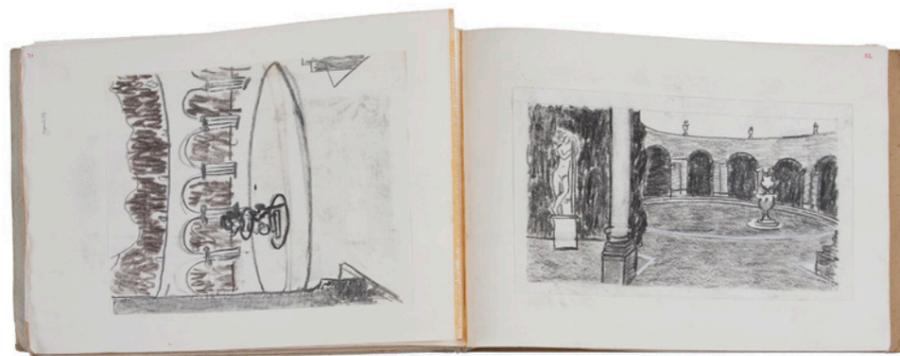
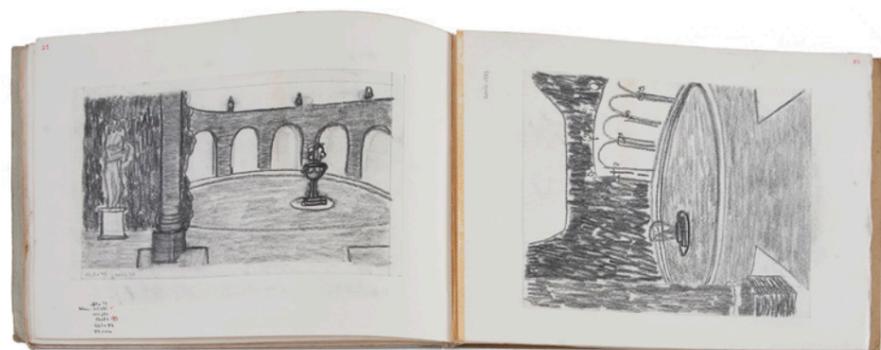
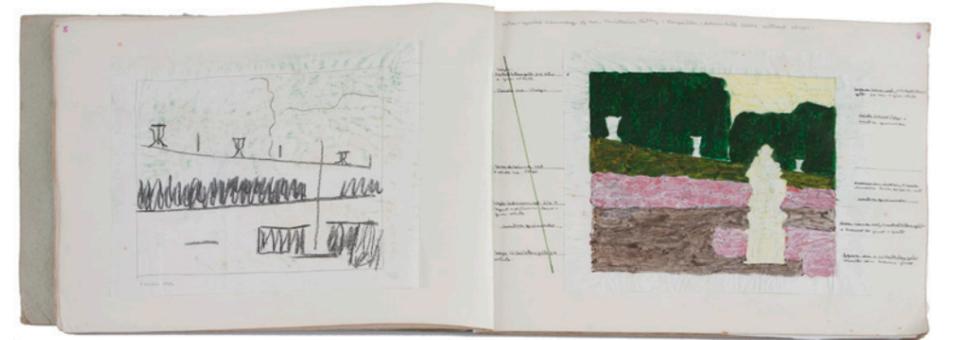
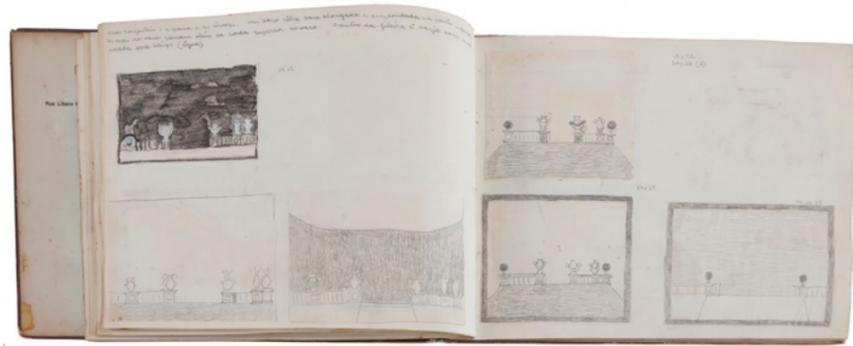
Dessa vez estou explorando as histórias pessoais dos protagonistas por meio da unidade “família”. Os protagonistas são quatro pessoas totalmente desconhecidas entre si, que nunca teriam se encontrado se não fosse pelo projeto. Todos eles têm raízes culturais complexas (influenciadas pela política de imigração do antigo “império” japonês ou pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, ou resultantes dos fluxos populacionais globais) e vieram de diferentes contextos sociais.

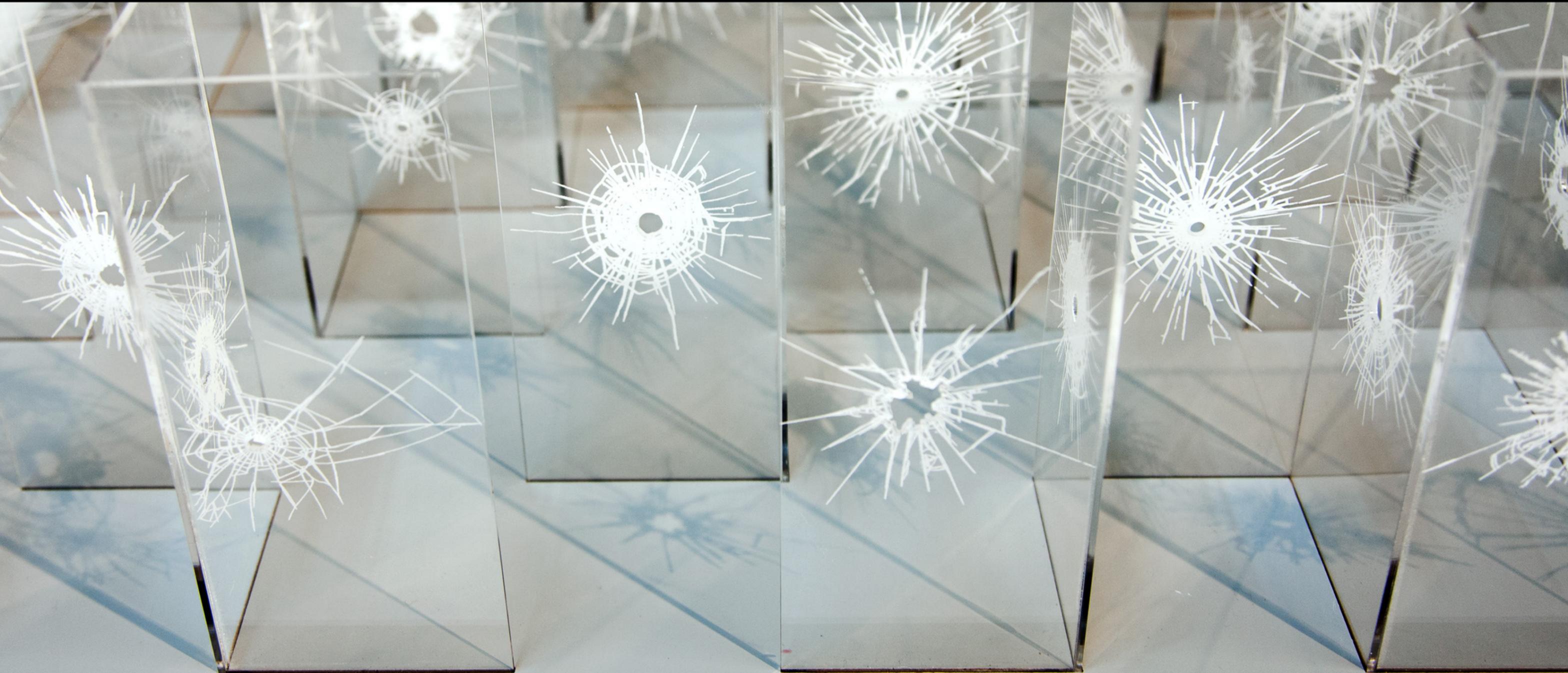
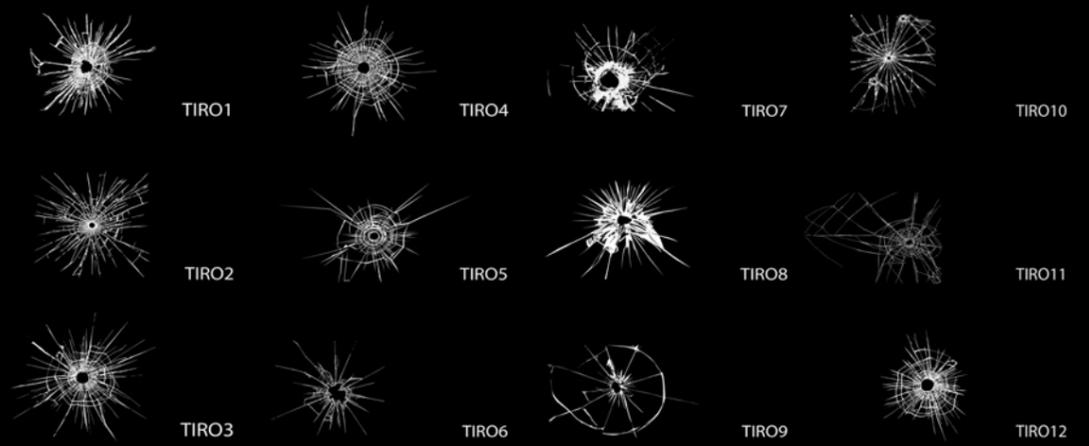
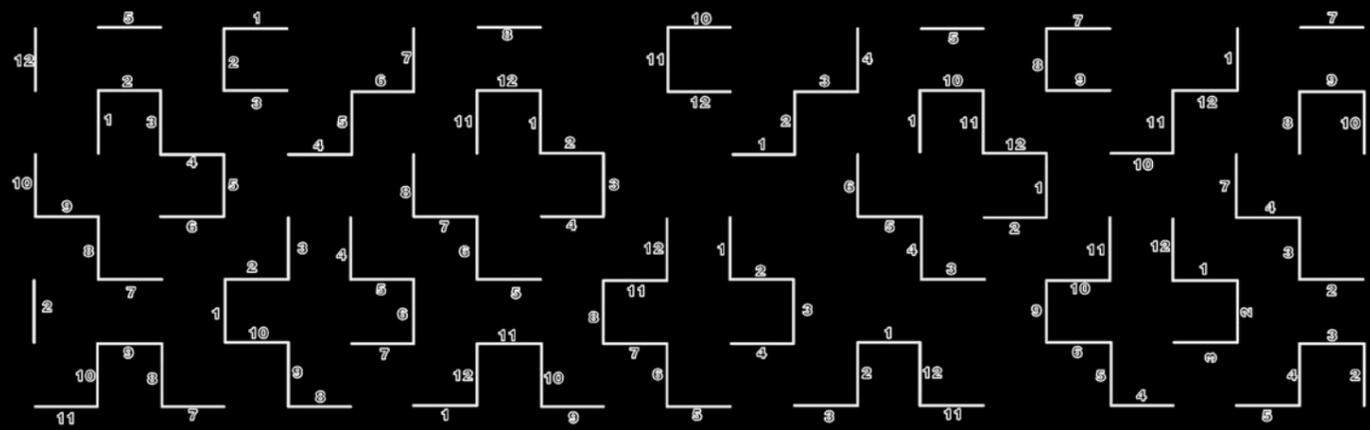
Suas histórias familiares e pessoais ecoam através da caixa preta do teatro, enquanto as pinturas abstratas que eles fizeram juntos no cubo branco do ateliê de pintura são uma combinação metafórica de suas origens e pensamentos. Cenas cotidianas, filmadas em uma casa típica suburbana, tecidas conjuntamente, atuaram junto com declarações espontâneas, relações familiares virtuais com histórias familiares reais, e conversas e ações dos quatro protagonistas com pinturas nas quais múltiplas formas habitam o mesmo espaço. À medida que observamos a vida dessa “família acidental” se desenrolando, entre ficção e realidade, talvez sejamos levados a nos fazer a pergunta fundamental: “Quem sou eu”?

Tóquio e Kioto, Junho de 2019









start with
the thought
that to start
with a thought
and allow the
pressure to think
of the thought
to dissolve
to let
the pressure
dissolve
this dissolving is
a solution
he writes
it is one
solution and
for now it
will do
it trails off
into the distance
and at the end
of the page
obsolescence
i read
what a beautiful
word
the gradual
process
of becoming
obsolete or
out-dated and
no longer
used
he says
things are
changing
too fast
to allow
for notions of
permanence
planned
obsolescence
i repeat
the words

and i know
he is not
speaking
about how
the term
was first used
to explain
the sudden
loss
of the value of
skyscrapers
as the new
and the better
continue
to out-compete
the old
the calculated
average
architectural
lifespan
of buildings
to give a rough
estimate
for their
impending
obsolescence
on the horizon
or in the air
as it were
which due
to their
ever-changing
functions and
tastes
it is believed that
hotels will
become
obsolescent
faster than
banks
but i think
he meant
something else
words written

only
in lower case
letters
for aesthetic
reasons
he says
it is very beautiful
and
anti-hierarchical
it's horizontal
thinking
one long
continuous
line or
a thought
that dissolves
into the distance
one word brings
the next
and it goes on
like this
holding on
to nothing
to no thing
no body
she brought
her dog in
it was lying
under the table
or under her
chair all day
she said
that writing
started with
the big bang
and so then
reading too
i cannot
imagine one
without
the other
i am
writing
no reading

it is two
sides of the
same coin
and
somewhere
in between
i am
listening
for a
silence
perhaps
or for
something else
it brings me
closer to
a place
where i can
think feel listen
and change
for a moment
how things are
until
like it or not
there comes a
point where
the line
or the thought
ends
not because
it's finished
it's not
so i hold on
with fear
and trembling
like king kong
i couldn't resist
the high rise
and fall
this is not
a place to meet
without losing
each other
i tremble
as if

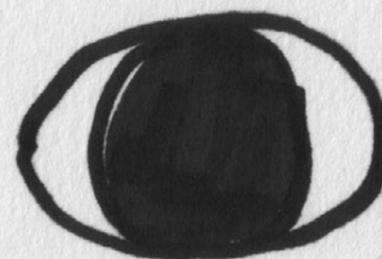
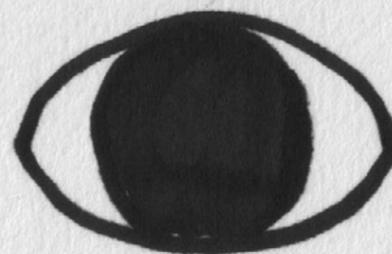
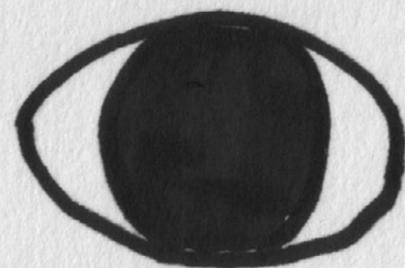
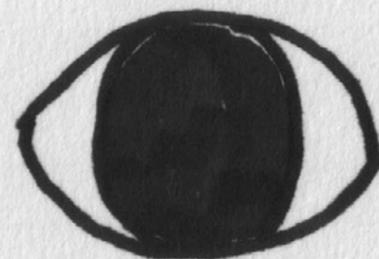
there would be
a salvation
utopia is
not a dream
he says
it is what
we are
missing
in the world
and i hold on
to that
which is
missing
one lives
in hope
the other
in memory
more or less
possible
more or less
liveable
building up
a world
word by word
one
on top of
the other
in order to
keep us there
on hold
for a little
longer
how much
longer
i don't know
until it
dissolves
into nothing
and that's
a good place
to start from
nothing
i draw a line
which is

not a line
it's more
like a thread
and then
replace thread
with pencil
and i follow
and work
my way
down
i feel the
gravitational
pull of
the pencil to
the paper
so to speak
in the legend
it's a thread
in reality
something else
a thought
perhaps
or a pencil
and it goes on
like this
the gradual
process
of becoming
obsolete or
just simply
used up
like the pencil
for example
as the text
gets longer
the pencil gets
shorter
until there's
hardly
anything left
to hold
or to write with
planned
obsolescence

can this be
what he meant
tools
and machines
or technology
descriptions
passages
imagine entire
pages
or paragraphs
paper
memory
he says
he wants to
start from
the idea that
everything exists
already
that it's an act
of resistance
everything is
in connection to
everything else
and what we
cannot
understand is
what links us
together
standards
protocols
advice
proposals
plans
programs
paradigms
keys
qualities
behaviour
contracts
ideas
beliefs
convictions
understanding
distance

i pick up
the thread and
write
it down
on a piece
of paper
how much
longer
not much
just this
one thought
in mid-air
and
it trails off
into the distance
at the end
of the page

by
mette edvardsen
with reference to
a poem by
nick piombino
vinciane despret
a conversation
between
nora jung and
jean-michel wicker
and agnès b
speaking about
édouard glissant



A película de filme analógico

35mm de largura. Perfurações ao longo das duas bordas, com intervalo de 3mm entre elas para facilitar o transporte mecânico. O material de base de um lado; a emulsão sensível do outro. O cinema e a fotografia compartilham o mesmo material bruto. Na verdade, no caso da película de 35mm o suporte é exatamente o mesmo: se trabalharmos com a película verticalmente, produziremos um filme em movimento, enquanto se a usarmos horizontalmente, produziremos uma imagem fotográfica. Abordar o formato da película de 35mm não apenas mostra a natureza essencialmente similar da fotografia e do filme analógicos. Revela, também, como a mesma película pode ser considerada e empregada de diversas formas.

As câmeras cinematográficas produzidas industrialmente comportam uma variedade de características pré-fabricadas que determinam como a realidade ao redor deve ser representada no filme. Um aspecto central é constituído pela divisão da película em 24 fotogramas por segundo, possibilitando uma representação supostamente neutra e contínua da realidade na projeção. Mas e se esse processo intrinsecamente problemático não atender ao desejo de quem o utiliza – se não houver interesse em trabalhar com o conceito de reprodução, e sim investigar e explorar outras conexões e manifestações visuais?

Para mim, é nesse sentido que a película de filme oferece uma oportunidade vital. Antes de ser exposto à luz, o filme analógico não está dividido em fotogramas. A película de filme é por natureza vazia. É uma tira “em branco”, onde podem ser inscritos vários conceitos de registro. Sua materialidade física se constitui durante o ato de registrar e pode, ela mesma, entrar no espaço físico real.

Com esse objetivo, crio formas especiais de câmeras que se baseiam no princípio da *camera obscura* e que podem assumir formas diferentes para cada projeto individual. Graças à película fílmica, essas câmeras-esculturas fornecem um ponto de partida para o olhar cinematográfico. Um olhar independente do olho humano. Um olhar que pensa antes em termos de relações espaciais e não segundo as qualidades compositivas circunscritas à abertura retangular do filme.

Foi necessário dissociar a película de filme da câmera tradicional. No meu entender, há um espaço entre os opostos extremos representados por uma reprodução mecânica e relativamente exata da realidade (câmera) por um lado, e uma completa abstração visual (sem a câmera), do outro. Um espaço em que a política da representação descritiva parece negociável. Apenas o meio do filme analógico abre esse espaço. Um espaço de negociação.



O que você leva anos construindo pode ser destruído da noite para o dia.

*A profissão é de poeta
ou de empinador de papagaio.
O que vem a dar no mesmo.*

tenteio

Em 1983, Thiago de Mello publicou *Arte e ciência de empinar papagaio*, um ensaio sobre essa prática ancestral, que segundo ele alcançou inequívoco grau de elaboração entre jovens e velhos mestres de Manaus. Empinar papagaio é jogar com o vento, dançar com o intangível, arriscar-se em manobras como a trança, a peleja, o relo. Ou o tenteio, que consiste em puxar e soltar rapidamente a linha, fazendo a pipa oscilar no ar, testando seu peso, suspendendo o movimento, desviando a rota, despistando o adversário.

Foi no Chile, a propósito, que fiz publicamente o meu primeiro gesto de respeito pela riqueza cultural e artística do papagaio. O Brasil acabara de fundar, sob a minha direção, em 1961, o Centro Brasileiro de Cultura em Santiago do Chile. O prédio, um anexo da Embaixada, especialmente reformado para servir de sede às atividades culturais da missão brasileira, abrigava uma galeria de arte, inaugurada, em noite memorável, com uma exposição conjunta de duas notáveis artistas plásticas latino-americanas: a nossa querida gravadora Ana Letycia e a extraordinária pintora catalã Roser Bru, radicada no Chile desde os tempos da Guerra Civil Espanhola. Pois bem: a segunda exposição foi a dos *volantines* de don Guillermo Prado, homem de fina sensibilidade para a magia da cor e cujo amor aos papagaios o levava a lucidíssimos delírios. Como Manuel Bandeira levantava-se ao meio da noite para botar no papel um poema que o perseguia no sonho, assim também Prado acordava agoniado para anotar os desenhos e as cores de um *volantín* fantástico que o visitara enquanto dormia. Era a primeira vez, e com enorme êxito de público, que uma galeria de arte latino-americana promovia uma exposição de papagaios: todos do mesmo formato quadrado, ligeiramente romboidal, mas cada qual com a sua força própria de luz e de cor. Na abertura da mostra, não perdi a oportunidade de falar no papagaio amazonense e no que ele representa para a nossa cultura.

Com estas anotações agora retomo o tema: é o meu segundo gesto de amor. Com este livro inocente e espero que não de todo inútil. Trato de fazer o que possa servir à vida do homem. Espero que este livro sirva à beleza e à alegria de viver.



tenteio: notas para um prefácio, um posfácio, ou — melhor dizendo, um pós-imagem

*O que você passou anos construindo pode ser destruído da noite para o dia.
Construa mesmo assim.*
-E.B. Itso

Elvira Dyangani Ose

1. Mondzain, Marie-José. “What Does Seeing an Image Mean?”. *Journal of Visual Culture* 9.3 (2010): 307-15. Web.

Nada do que você está prestes a ler aqui realmente importa. Então, é sério, pode parar por aqui.

Entretanto, se você continuar a ler, eu sugiro que você não tome essas palavras, e tampouco as imagens que as precederam, como algo que elas não são. Este não é um capítulo introdutório a certas ideais que estariam por trás da compilação desse conjunto de imagens, buscando fazer sentido com uma narrativa imposta pela paginação, um sentido de ordem, uma história que tentei construir. Porque não é isso.

Também não é uma referência escrita que procure falar pelas obras de arte que este livro apresenta. Sinto dizer, mas não é isso, tampouco.

Eu estaria te iludindo se dissesse que havia uma narrativa preexistente na minha mente, um conjunto preestabelecido de buscas em torno da relação suspensa entre as imagens. Ou que eu tinha encontrado um rastro, um rastro imperceptível, que se tornava visível através de aspectos das obras – cores, tamanhos, temas, motivos – de elementos, às vezes distintos, às vezes sutis, às vezes pueris. Havia algo mais poderoso que isso – contudo, mais fugidio. Algo que eu relutava em captar com palavras, e por essa mesma razão tornava-se mais imperiosa a necessidade de que fosse visual. Eu esperava mais que simples associações – e caso você as encontre, duvide de si próprio.

Passo meses movendo essas imagens de um ponto da narrativa a outro, criando histórias na minha cabeça. Nenhuma delas é uma história real para contar; não há tal história. Se tanto, há um conjunto de condições possíveis para que a exposição possa emergir; a soma de uma miríade de conversas buscando construir momentos, gestos tentativos, tenteios. A filósofa Maria-José Mondzain observa, “O visível não contém a imagem, assim como o que é finito não contém o infinito: o visível é um rastro, um vestígio de uma incomensurável presença. O visível é abandonado pelo que ele mostra. Ver uma imagem significa obter acesso àquilo que observa de dentro do próprio visível; significa oferecer ao olhar a imanência de uma ausência.”¹

Essa ausência tornou-se ainda mais palatável em vista da pandemia. A impossibilidade de vivenciar obras ao vivo, as restrições da tela plana dos monitores de computador. Penso agora sobre tudo o que se perde nas aulas de história da arte, em que as imagens – embora contextualizadas – são todas apresentadas do mesmo tamanho, o formato padrão das molduras dos slide shows. Lembro das minhas primeiras viagens a cidades como Florença, e de visitas a museus como os Uffizi, de perder o fôlego na presença de obras que eu havia experimentado apenas no enquadramento de uma sala de aula lotada e mal iluminada.

A especulação é, de fato, uma maravilha em si própria.

Assim como muitos de nós, a 34ª Bienal de São Paulo reviu seus planos em resposta a este novo e intenso presente. A edição, que já tinha a proposta de se estender no tempo e no espaço, ganhou um ano a mais: tendo começado em fevereiro de 2020 com uma mostra individual e uma performance no Pavilhão da Bienal, sua programação só será concluída em dezembro de 2021, após os três meses da grande exposição coletiva.

Os espaços em que essa extensa programação se dá também mudaram e se disseminaram pelo mundo virtual. Se as ações digitais já se faziam presentes nas Bienais de São Paulo desde 1996, elas inevitavelmente se tornaram um dos principais eixos desta edição. Com elas, pudemos tornar públicas reflexões artísticas, curatoriais e institucionais que sempre emergem durante a preparação de uma Bienal, mas que, pelo próprio tempo do projeto, acabam ficando restritas àqueles que dele se ocupam. Além disso, com a nova ênfase na programação on-line iniciada em 2020, a Bienal de São Paulo pôde ir além da cidade que a nomeia e passou a conversar com públicos que normalmente não têm acesso a suas ações presenciais.

Este catálogo acompanha o anúncio da lista completa de artistas da 34ª Bienal e antecipa alguns dos possíveis encontros e leituras que se darão pela apresentação conjunta de suas obras. Além disso, ele espelha, a seu modo, o processo de reconfiguração pelo qual a 34ª Bienal passou: a ideia de uma publicação digital composta por contribuições inéditas dos participantes, embora não fizesse parte da proposta inicial, encontrou nela o solo necessário para se desenvolver, alimentada pelas reflexões decorrentes das experiências vividas no último ano, na Fundação Bienal e fora dela.

De forma semelhante, as revisões e adaptações que se fizeram necessárias a esta edição puderam ser abertamente acolhidas por um projeto curatorial que reconhece o caráter processual e mutável de todas as coisas e, assim, já traz em suas premissas o entendimento de que nenhum conhecimento é completo, nenhuma configuração é definitiva. Nos 70 anos que separam a presente mostra da 1ª Bienal, realizada em 1951, não foram poucas, aliás, as oportunidades que tivemos para constatar a transitoriedade das circunstâncias, sobre a qual a produção artística sempre prevalece.

José Olympio da Veiga Pereira
Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

Desde sua primeira edição, em 1951, a Bienal de São Paulo atrai milhares de visitantes interessados em ter novas experiências e ampliar seus conhecimentos a partir do contato com o que há de destaque na arte contemporânea em todo o mundo. Além disso, desde sua segunda edição, em 1953, a mostra é acompanhada por atividades que buscam aproximar a experiência estética da educação e da formação multidisciplinar e cidadã.

Quase tão antigo quanto a própria exposição, o programa educativo da Bienal de São Paulo consolidou-se como um importante espaço de mediação entre as obras trazidas pela Bienal e seus diferentes públicos. À medida em que a Bienal ganhou projeção tanto como referência em arte quanto como um evento de caráter educacional, às atividades direcionadas ao público somaram-se ações específicas para professores e estudantes. Com o aprofundamento dessa frente, desde 1998, cada Bienal é acompanhada por uma publicação educativa, distribuída gratuitamente para milhares de professores e estudantes de todo o Brasil.

Seu alcance, sua longevidade e sua vocação educacional fazem da Bienal de São Paulo um marco para a cultura brasileira. Ao longo de seus 70 anos – celebrados agora em 2021 –, ela tem-se devotado à missão de ampliar o acesso à arte e de aproximar a produção cultural nacional e internacional. Também tem-se empenhado de forma consistente para que cada um de seus milhões de visitantes sejam munidos de ferramentas para compreender as interpretações canônicas das obras expostas, ao mesmo tempo em que os estimula e capacita para realizar suas próprias leituras.

Neste ano em que a Bienal comemora 70 (setenta) anos e apresenta sua 34ª edição, o Governo Federal, por meio da Secretaria Especial de Cultura e do Ministério do Turismo, orgulha-se de estar ao lado dessa iniciativa que traduz os principais valores da política pública para a cultura: a promoção do contato gratuito com a arte, a realização de atividades educacionais e o estímulo a encontros entre diferentes pessoas e grupos sociais. Por meio de ações como essas, a cultura é capaz de transformar nossos cidadãos e enriquecer nosso país.

Mario Frias
Secretário Especial da Cultura
Ministério do Turismo – Governo Federal

Com uma trajetória de mais de 30 anos, o Itaú Cultural (IC) consolida-se como uma das instituições mais atuantes no cenário cultural brasileiro. Por meio da escuta e da interação com o outro, a organização reinventa processos de realização e dialoga com a sociedade.

Esta caminhada intuitiva e intelectual resulta em um pensamento sistemático e em atividades contínuas, entre as quais se destacam eventos relacionados às artes visuais, como exposições diversas, cursos, debates e apoios a parceiros. Com a Fundação Bienal de São Paulo, por exemplo, a parceria já soma 12 anos.

Com a pandemia decretada em 2020, e entendendo a importância da arte e da cultura em tempos de crise, o IC buscou se reinventar para oferecer atividades e conteúdos que pudessem ser desfrutados de casa. Criou o *Palco virtual*, com espetáculos de música, dança e teatro transmitidos *on-line*, e o *IC para crianças*, série de oficinas para o público infantil ofertadas no YouTube; lançou a plataforma Escola IC, que oferece cursos permanentes e temporários; e montou uma agenda frequente de palestras e seminários transmitidos pelo site.

A organização reforçou também a produção de conteúdos digitais, com novas colunas no site, produção constante de reportagens, entrevistas e artigos e lançamentos de podcasts.

Em sua sede, em São Paulo, lançou a *Ocupação Lima Duarte* (2020) e a *Ocupação Chiquinha Gonzaga* (2021), que revisitam a trajetória dos artistas e oferecem conteúdo também no digital, em itaucultural.org.br/ocupacao. Ainda, apresenta desde dezembro de 2020 a mostra *Beatriz Milhazes: Avenida Paulista*, com 80 obras da artista. No YouTube do IC é possível fazer uma visita em 360 graus pelos três andares expositivos.

O Itaú Cultural segue inovando e em busca de gerar experiências transformadoras no mundo da arte e da cultura brasileiras. Porque inspirar e ser inspirado são matéria essencial à vida.

Itaú Cultural

O trabalho em rede representa dimensão fundamental da ação desenvolvida pelo Sesc no estado de São Paulo. Espalhado entre a capital, região metropolitana, interior, litoral e, também, no ambiente virtual, o conjunto de centros de cultura e lazer mantido pela instituição corresponde a uma malha que, ao se estender por diferentes regiões e realidades, busca potencializar cada um de seus nós, entendidos como unidades de um complexo mais amplo. Amalgamados aos territórios dos quais fazem parte, esses “nós” participam das dinâmicas locais com vistas a incrementá-las.

É próprio da noção de rede a permanente abertura para novos enlaces. Nesse sentido, o Sesc baliza sua capilaridade social pela sistemática constituição de parcerias com diversos setores e organismos da sociedade, ampliando o alcance de suas ações – ao mesmo tempo que se beneficia, enquanto organização pensante e propositiva, dos intercâmbios ensejados por tais cooperações. A assídua, e já longeva, colaboração entre o Sesc e a Fundação Bienal reitera essa política, sugerindo que a conjugação de forças tende a tornar as iniciativas culturais mais efetivas e abrangentes.

Na presente edição da Bienal, dada a proposta de distribuição temporal e espacial da mostra, o Sesc acolhe exposições individuais integrantes da curadoria geral, sediando-as em unidades da capital, onde cada exposição conta com projeto educativo específico, a fim de potencializar sua recepção pelos públicos. Com esse arranjo descentralizado, Sesc e Bienal articulam suas expertises e recursos para fazer da arte contemporânea um campo tão ampliado quanto acessível.

Sesc São Paulo

Patrocinar a 34ª Bienal de São Paulo é uma grande felicidade para nós. Desde 1951, a mostra mantém o compromisso de divulgar obras inovadoras, tanto no âmbito nacional quanto internacional, por meio de uma seleção admirável. Mais uma vez, o constante debate de conceitos e ideias – que é inerente à criação artística de qualidade – está presente nesta edição.

Nós nos identificamos com este objetivo e resultado. Inovar e saber escolher são parte do nosso dia a dia. Debater claramente sobre o que fazer e como fazer com excelência é fundamental para atingirmos os objetivos de nossos “stakeholders”.

Bahia Asset Management

capa	Koki Tanaka <i>Abstracted/Family</i> [Abstraído/família], 2019 formato: filmar, atuar, pintar, expressar, escrever, cozinhar, falar, cavar, comer, etc. elementos: filmes, pinturas, fotografias, rádio, nota do artista, crédito final, mesa, cadeiras, etc. still do filme Aprox. 102' (3 filmes no total) O projeto foi co-comissionado pela Trienal de Aichi 2019 e pelo Museu de Arte de Cingapura para a Bienal de Cingapura 2019, também apoiado pelo ASO GROUP Cortesia do artista, Vitamin Creative Space, Guangzhou, Aoyama Meguro, Tóquio
10	E.B. Itso Cortesia do artista Apoio: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
12	Amie Siegel esboço para <i>Asterisms</i> [Asterismos], 2021 videoinstalação multicanal 4K (cor/som) Cortesia da artista e Thomas Dane Gallery, Londres
13	Beatriz Santiago Muñoz Imagem de fundo: uma imagem do cosmos feita com glitter, tinta e água Imagem inserida: o sol ilumina um pedaço da floresta
14	Ximena Garrido-Lecca <i>Lecturas Botánicas: Erythroxylum coca / Prueba</i> [Leituras botânicas: Erythroxylum coca / Teste], 2020 impressão digital sobre papel
15	Haris Epaminonda <i>Chronicles XVII</i> [Crônicas XVII], 2012 filme super 8 digitalizado, colorido, sem som 29'50" Foto: Unique Apoio: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)
16	Clara Ianni Cortesia da artista
18	Guan Xiao <i>Lulubird walked out of delicatessen bumped into a swarm of buzzing</i> [Lulubird saiu da delicatessen e esbarrou em um enxame de zumbidos], 2020 latão, latão pigmentado, tinta acrílica, flor seca, corda, raiz (172 × 60 × 55 cm), tampa (52 × 44 × 58 cm), pássaros grandes (41 × 22 × 6 cm), pássaros pequenos (25 × 14 × 4 cm)
20	Adrián Balseca <i>Supradigm (sketch III)</i> [Supradigma (esboço III)], 2020 mimeografia sobre papel de fibra de cana 42 × 29,7 cm Cortesia do artista
21	Luisa Cunha Foto: Luisa Cunha Apoio: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

22	Kelly Sinnapah Mary <i>Notebook 9: Quarantine</i> [Caderno 9: Quarentena], 2020 pintura acrílica sobre tela Cortesia da artista Foto: Soul Apoio: Institut Français e Ministère de la Culture – DAC Guadeloupe
23	Alice Shintani Cemitério Dom Bosco, Perus, São Paulo, 31 de março de 2019 Foto: Alice Shintani
24	Abel Rodríguez Retrato de Abel Rodríguez Foto: Sandra Vargas
25	Lasar Segall <i>Floresta</i> , 1930 monocromia; viragem-sépie, em papel positivo 10,1 × 7,5 cm Acervo Museu Lasar Segall - IBRAM/ Ministério do Turismo
26	Uýra <i>Elementar (A última floresta)</i> , 2017 fotografia 41 × 72 cm Foto: Matheus Belém
28	León Ferrari Capa do disco <i>In Rock</i> (1974) da banda argentina Misa Criolla Arte baseada em <i>La civilizaci3n occidental y cristiana</i> [A civilização ocidental e cristã], 1965
29	Lothar Baumgarten <i>Tableau vivant</i> [Pintura viva], 1969 impressão em gelatina prata 27 × 18,1 cm Cortesia Lothar Baumgarten Studio e Marian Goodman Gallery, Nova York
31	Zina Saro-Wiwa <i>Invisible Boy</i> [Menino invisível], 2019 fotografia Cortesia Zina Saro-Wiwa e Tiwani Contemporary, Londres
32	Pierre Verger detalhe de <i>Sem título</i> (série <i>Candomblé do Pai Cosme</i>), 1950 fotografia 80 × 80 cm Excerto de entrevista de Pierre Verger com Emmanuel Garrigues Coleção Fundação Pierre Verger Apoio: Institut Français
34	Gustavo Caboco <i>Olhos de jenipapo</i> , 2020 foto: Alisson Paz e Gustavo Caboco
36	Tamara Henderson Cortesia da artista Apoio: Canada Council for the Arts

37	Hanni Kamaly Cortesia da artista Apoio: Nordic Culture Fund, OCA/Office for Contemporary Art Norway e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
38	Jaider Esbell <i>O pássaro do bico preto</i> , 2020 pincéis marcadores e lápis gizado sobre couro bovino 40 cm ø
39	León Ferrari Material de trabalho para a apresentação de <i>Listen, Here, Now!</i> , no Arts Lab de Londres, 1968 Cortesia de Leopoldo Maler
40	Tony Cokes <i>Evil.27: Selma</i> , 2011 still de vídeo Cortesia do artista, Greene Naftali, Nova York, Hannah Hoffman, Los Angeles, e Electronic Arts Intermix, Nova York
42	Christoforos Savva Fotografias tiradas por Christoforos Savva durante a sua estada no Chipre, sem data (1954-1956) Arquivo Christine Savva-Duroe
44	Olivia Plender <i>Arrest</i> [Prender], 2020 desenhos Apoio: Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
46	Zózimo Bulbul cartaz do filme <i>Abolição</i> , 1988 Cortesia do Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul
48	Manthia Diawara Cortesia do artista Citação: Édouard Glissant, <i>Poética da relação</i> . Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Sextante Editora, 2011, p. 191. Apoio: Institut Français
49	Ximena Garrido-Lecca “A resistência à compressão do adobe deve ser de pelo menos 12 kg/cm². Uma pessoa de 65 a 70 kg, em pé sobre um meio de adobe seco, apoiada em duas outras, deve ser suportada por pelo menos um minuto.” Imagem e fragmento extraídos do livro <i>Adobe mejorado: notas para la difusión de su uso</i> , Tejada Schmidt, Urbano, 1937 – Entalhe em adobe com fundo: Procedimento clássico (teste de resistência dos adobe)
50	Naomi Rincón Gallardo esboço para <i>Resiliencia Tlacuache</i> [Resiliência do gambá], 2019 Apoio: Sistema Nacional de Creadores de Arte 2019-2022 del Fondo Nacional para La Cultura y las Artes, México

- 52 Jaune Quick-to-See Smith**
False Gods [Falsos deuses], 2015
carvão, lápis, pastel
Cortesia da artista e Garth Greenan Gallery,
Nova York
- 54 Juraci Dórea**
Estudo para a série *Terra I*, 1981
- 55 Nina Beier**
Cortesia da artista
Apoio: Nordic Culture Fund, ifa (Institut für
Auslandsbeziehungen) e Danish Arts Foundation
- 56 Daiara Tukano**
Cortesia da artista
- 58 Victor Anicet**
Restitution [Restituição], 2018
madeira mista, tecido, terracota tingida e pérolas
70 × 70 × 6 cm
Foto: Jean-Baptiste Barret
Apoio: Institut Français e Ministère de la Culture et
de la Communication – DAC Martinique
- 60 Sebastián Calfuqueo Aliste**
En memoria de Nicolasa Quintreman [Em memória
de Nicolasa Quintreman], 2021
unguento azul e dourado
Apoio: Ministerio de Relaciones Exteriores
y Ministerio de las Culturas, las Artes y el
Patrimonio – Gobierno de Chile
- 62 Lygia Pape**
“Amazônia”, *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado,
São Paulo, 20 mai. 1989
Projeto Arte em Jornal, realizado por ocasião da
20ª Bienal de São Paulo
- 63 Lee ‘Scratch’ Perry**
Cortesia do artista
Apoio: COINCIDÊNCIA – Um programa da Fundação
Suíça para a Cultura Pro Helvetia
- 64 Yuko Mohri**
Desenho para *Orochi* [Serpente], 2020
lápis sobre papel
Apoio: Agency for Cultural Affairs, Government
of Japan (Bunka-cho Art Platform Japan) e Arts
Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for
History and Culture)
- 65 Yuko Mohri**
Desenhos para o projeto da 34ª Bienal, 2020
lápis sobre papel
Apoio: Agency for Cultural Affairs, Government
of Japan (Bunka-cho Art Platform Japan) e Arts
Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for
History and Culture)
- 66 Lydia Ourahmane**
In the Absence of our Mothers [Na ausência de
nossas mães], 2018
instalação composta por chapa de Raio-X, texto,
dois dentes de ouro 18kt (4,5g), um dos quais é
implantado na boca de Lydia Ourahmane
Comissionado e produzido pela Chisenhale Gallery,
Londres

- 69 Paulo Nazareth**
PNAC / LTDA
Projecto: Prática do enegrecimento, 2020
dimensões variáveis
- 70 Oscar Tuazon**
Estudo para *Growth Rings* [Anéis de crescimento],
2019
aquarela sobre papel
27,9 × 35,6 cm
- 71 Noa Eshkol**
Noa Eshkol com dois de seus modelos de referência,
provavelmente em Londres, Inglaterra, déc. 1950
Cortesia: The Noa Eshkol Foundation for
Movement Notation
Apoio: Artis e Consulado Geral de Israel em São Paulo
- 72 Silke Otto-Knapp**
Forest (Study) [Floresta (estudo)], 2020
aquarela sobre tela
35 × 75 cm
Cortesia Regen Projects, Los Angeles; Galerie
Buchholz Berlin/ Colônia/Nova York; greengrassi,
Londres
Apoio: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)
- 74 Lee ‘Scratch’ Perry**
Cortesia do artista
Apoio: COINCIDÊNCIA – Um programa da Fundação
Suíça para a Cultura Pro Helvetia
- 75 Jungjin Lee**
da série *Buddha* [Buda], 2002
fotografia
- 76 Hsu Che-Yu**
Single Copy [Cópia única], 2019
videoinstalação (stills)
- 77 Dirk Braeckman**
10-01-04-05, 2005
120,5 × 80,5 cm
impressão ultracromática a jato de tinta em papel
fosco montado em alumínio
Cortesia Zeno X Gallery, Antuérpia e Galerie Thomas
Fischer, Berlim
- 78 Frida Orupabo**
(esquerda) *Expulsion 2* [Expulsão 2], 2021
colagem digital
Cortesia da artista
- (direita) *Woman, Dog, Horse* [Mulher, Cachorro,
Cavalo], 2021
colagem digital
Cortesia da artista
- Apoio: Nordic Culture Fund e OCA/Office for
Contemporary Art Norway
- 80 Belkis Ayón**
Design: Laura Llopiz; baseado na ideia original de
Cristina Vives
- 81 Mariana Caló e Francisco Queimadela**
Elemental, 2019
still de vídeo
5'30" (loop)
Apoio: República Portuguesa – Cultura / Direção-
Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

- 82 Grace Passô**
Ficções sônicas, 2020
Foto: Wilssa Esser
- 84 Sung Tieu**
No Gods, No Masters [Sem deuses, sem mestres],
2017
still de vídeo
19"13", vídeo HD e som em 4 canais
Cortesia da artista e Emalin, Londres
- 86 Deana Lawson**
An Ode to Yemaya [Uma Ode a Yemanjá], 2019
fotografia
186,7 × 147,6 cm
Cortesia da artista
Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo
para a 34ª Bienal de São Paulo
- 87 Zina Saro-Wiwa**
Invisible Boy: The Gift [Menino invisível: o presente],
2019
fotografia
Cortesia de Zina Saro-Wiwa e Tiwani Contemporary,
Londres
- 88 Paulo Kapela**
Ateliê, 2007
instalação
Vista da exposição *No Fly Zone*, Museu Coleção
Berardo, 2013
Foto: Susana Pomba
- 89 Giorgio Morandi**
Estúdio de Giorgio Morandi
Foto: Paolo Ferrari / Bologna, Museo Morandi
Archives
- 90 Melvin Moti**
Sem título, 2020
fotografia em preto e branco
Cortesia do artista
Apoio: Mondriaan Fund
- 91 Carmela Gross**
Rato, 2020
desenho original ecoline sobre papel, modificado
digitalmente
- 92 Nalini Malani**
Onanism [Onanismo], 1969
filme de 16mm transferido para vídeo (preto e
branco, som)
3'51"
- 93 Trajal Harrell**
Colaboração entre o artista e o fotógrafo Orfeas
Emirzas
- 94 Tony Cokes**
Evil.27: Selma, 2011
still de vídeo
Cortesia do artista, Greene Naftali, Nova York,
Hannah Hoffman, Los Angeles, e Electronic Arts
Intermix, Nova York

- 96** **Edurne Rubio**
Regina Silveira
Alterações em definições de arte, 1977
da série *Jogos de arte*
trabalho em off-set
60×50 cm
Apoio: AC/E – Acción Cultural Española
- 97** **Darcy Lange**
Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Charles Mussett, Art Teacher, Radley College) [Estudos sobre o ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Charles Mussett, professor de arte, Radley College)], 1977
still fotográfico
Cortesia da Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth e Darcy Lange Estate
- Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Chris Wright, History Teacher, Cheney Upper School)* [Estudos sobre o ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Chris Wright, professor de história, Cheney Upper School)], 1977
still fotográfico
Cortesia da Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth e Darcy Lange Estate
- Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Eric Spencer, Art Teacher, Fifth Form, Cheney Upper School)* [Estudos sobre o ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Eric Spencer, professor de arte, Fifth Form, Cheney Upper School)], 1977
still fotográfico
Cortesia da Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth e Darcy Lange Estate
- 98** **Alfredo Jaar**
Teach Us To Outgrow Our Madness [Ensina-nos a superar nossa loucura], 2014
performance pública
Cortesia do artista e Galeria Luisa Strina, São Paulo
Apoio: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile
- 100** **Lawrence Abu Hamdan**
Cortesia do artista
- 102** **Pia Arke**
Sem título (Pibloctog – Arctic Hysteria Archive) [Pibloctog – Arquivo Arctic Hysteria], 1995
negativo encontrado nos arquivos de Pia Arke sobre a Arctic Hysteria, possivelmente do Explorers Club ou do American Museum of National History, ambos em Nova York
Retirado de: *Tupilakosaurus: an Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research* [um incompleto(ável) levantamento do trabalho artístico e de pesquisa de Pia Arke]. Editado/publicado por Kuratorisk Aktion, Copenhagen, 2002
Apoio: Nordic Culture Fund e Danish Arts Foundation
- 103** **Ana Adamović**
Os arquivos do Museu da Iugoslávia
registro da produção de *Wunderkammer* [Gabinete de curiosidade], 2019
Cortesia da artista
- 104** **E.B. Itso**
Cortesia do artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

- 106** **Anna-Bella Papp**
Lage Zwaluwe, Brabante do Norte, Holanda, 2017 / Centrumelland, IJburg, Amsterdã, Holanda, 2020
Cortesia da artista e Stuart Shave / Modern Art London
- 107** **Mauro Restiffe**
Cortesia do artista
- 108** **Neo Muyanga**
A Maze in Grace, 2020
captura de frames do poema animado
Apoio: Institut Français
- 110** **E.B. Itso**
Cortesia do artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
- 111** **Gala Porras-Kim**
Cortesia da artista
- 112** **Arjan Martins**
Retrato de Arjan Martins
Foto: Pepe Schettino
- 114** **Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter**
deposition (manifesto) [deposição (manifesto)], 2018–2021
PDF. Documento em forma de patente alterada, produzido pelos artistas em relação a negociação, instalação e contrato de arrendamento de propriedade que constitui a obra deposição, consistindo da apropriação de uma Roda de Negociação de Milho do Chicago Mercantile Exchange (CME) / Chicago Board of Trade (CBOT), composto por 32 peças, incluindo 24 degraus individuais e 8 seções de 4 degraus
Apoio: Graham Foundation for the Advanced Studies in Fine Arts, Resource Center (Chicago, IL), University of Oregon e Oregon Arts Commission
- 116** **Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi**
Folha de estudo nº 133, 2021
Cortesia das artistas
- 118** **Giorgio Griffa**
Foto: Giulio Caresio
Cortesia: Archivio Giorgio Griffa
- 120** **Claude Cahun**
Descrição de sonho de maio de 1939 por Claude Cahun
Cortesia: Jersey Heritage Collections
- 122** **Tony Cokes**
Untitled (m.j.: the symptom) [Sem título (m.j.: o sintoma)], 2020
stills de vídeo
Cortesia do artista, Greene Naftali, Nova York, Hannah Hoffman, Los Angeles, e Electronic Arts Intermix, Nova York

- 130** **Marinella Senatore**
Parade Brass Band [Desfile da banda de metais], 2018
colagem, partituras de bandas de metais do século passado, acrílico e técnica mista
40×70 cm
Cortesia da artista
Apoio: Italian Council, Directorate-General for Contemporary Creativity, Italian Ministry of Culture
- 132** **Jacqueline Nova**
Y el movimiento se detiene en el aire [E o movimento para no ar], 1968
Fragmento da partitura, cópia do manuscrito (página 2)
Cortesia: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia / Ana María Romano G. / Festival En Tiempo Real
- 134** **Joan Jonas**
Wind [Vento], 1968
filme de 16mm transferido para vídeo (preto e branco, sem som)
5'37"
- 136** **Roger Bernat**
Email de Roberto Fratini Serafide para Roger Bernat
Apoio: AC/E – Acción Cultural Española
- 137** **Lee ‘Scratch’ Perry**
Cortesia do artista
Apoio: COINCIDÊNCIA – Um programa da Fundação Suíça para a Cultura Pro Helvetia
- 138** **Antonio Dias**
Folder publicado por ocasião da exposição individual de Antonio Dias na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1979
Cortesia: Rafael Moraes
- 139** **Yuyachkani**
Desenho para a criação de personagens para a obra *Allpa Rayku* (1974) do grupo cultural Yuyachkani, Lima, Peru
Allpa Rayku foi uma obra criada em solidariedade aos movimentos de resistência social da época
- 140** **Eric Baudelaire**
Un film dramatique [Um filme dramático], 2019
still do filme
© Éric Baudelaire, Poulet-Malassis Films
Apoio: Institut Français
- 142** **Andrea Fraser**
Reporting from São Paulo, I'm from the United States [Transmitindo de São Paulo, eu sou dos Estados Unidos], 1998
instalação de vídeo em 5 canais. Still de vídeo
Projeto para Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, 24ª Bienal de São Paulo
- 144** **Antonio Vega Macotela**
(esquerda) Vista do quarto do 35º andar, Cidade do Panamá, 2019
Instalação de programas de hacking, 2019
- (direita) Vista do quarto do 35º andar, Cidade do Panamá, 2019
Cartões sim piratas, Cidade do Panamá, 2019
Instalação de programas de hacking, 2019
Interior do quarto do 35º andar, Cidade do Panamá, 2019

- 146 Eleonora Fabião**
Desenho da artista sobre foto de autor desconhecido
Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo
- 148 Koki Tanaka**
Texto: Cortesia do artista
- 150 Koki Tanaka**
Abstracted/Family [Abstraído/família], 2019
formato: filmar, atuar, pintar, expressar, escrever, cozinhar, falar, cavar, comer, etc.
elementos: filmes, pinturas, fotografias, rádio, nota do artista, crédito final, mesa, cadeiras, etc.
still do filme
Aprox. 102' (3 filmes no total)
O projeto foi co-comissionado pela Trienal de Aichi 2019 e pelo Museu de Arte de Cingapura para a Bienal de Cingapura 2019, também apoiado pelo ASO GROUP
Cortesia do artista, Vitamin Creative Space, Guangzhou, Aoyama Meguro, Tóquio
- 152 Sueli Maxakali**
Ūgtok pu kuxak kuk tophep xo'op māhã [Ela dá o óleo de capivara para a filha beber], 2005
aquarela
29,7 × 10 cm
- 154 Eleonore Koch**
Composição a partir de caderno da artista (primeira linha) Caderno de desenho nº 5
grafite, carvão e têmpera sobre papel
24 × 33 cm
37 desenhos, 19 folhas frente e verso
Cortesia: James Lisboa Leiloeiro Oficial, São Paulo

(demais linhas) Caderno de desenho nº 7
grafite, carvão, pastel e têmpera sobre papel
27 × 37 cm
35 desenhos, 18 folhas frente e verso.
Cortesia: James Lisboa Leiloeiro Oficial, São Paulo
- 156 Regina Silveira**
projeto para *Paisagem*, 2020
Foto: Eduardo Verderame
Gráfica: Rafael Triboli
- 158 Mette Edvardsen**
Texto de Mette Edvardsen com referência a um poema de Nick Piombino e uma conversa entre Nora Joung e Jean-Michel Wicker falando sobre Édouard Glissant
Apoio: Nordic Culture Fund, OCA/Office for Contemporary Art Norway e Performing Arts Hub Norway
- 160 Mette Edvardsen**
Material de referência para *No Title* [Sem título], 2014
desenho
Cortesia da artista
Apoio: Nordic Culture Fund, OCA/Office for Contemporary Art Norway e Performing Arts Hub Norway
- 162 Philipp Fleischmann**
Cortesia do artista
Apoio: Phileas – A Fund for Contemporary Art e Federal Ministry Republic of Austria – Arts, Culture, Civil Service and Sport

- 163 Vincent Meessen**
Cartaz para o filme *Juste un mouvement* [Apenas um movimento], 2021
Apoio: Fédération Wallonie-Bruxelles e Wallonie-Bruxelles International (WBI)
- 165 E.B. Itso**
Cortesia do artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
- 167**
Página dupla do livro de Thiago de Mello, *Arte e ciência de empinar papagaio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Fundador

Francisco Matarazzo Sobrinho ·
1898–1977
presidente perpétuo

Conselho de administração

Julio Landmann
presidente

Alfredo Egydio Setubal
vice-presidente

Membros vitalícios

Adolpho Leirner
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbritman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muylaert
Rubens José Mattos Cunha Lima

Membros

Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Ana Helena Godoy de Almeida Pires
Andrea Matarazzo
Antonio Bías Bueno Guillon
Antonio Henrique Cunha Bueno
Cacilda Teixeira da Costa
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomaz Lobo Sonder

Daniela Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Saron
Emanoel Alves de Araújo
Fábio Magalhães
Geyze Marchesi Diniz
Gustavo Ioschpe
Heitor Martins
Helio Seibel
Isabel Lutz
Jackson Schneider
João Carlos de Figueiredo Ferraz
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Berenguer
José Olympio da Veiga Pereira
(licenciado)

Kelly Amorim
Lorenzo Mammì
Lucio Gomes Machado
Luis Terepins
Maguy Etlin
Manoela Queiroz Bacelar
Marcelo Eduardo Martins
Marcelo Mattos Araujo (licenciado)
Marisa Moreira Salles
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Octavio de Barros
Rodrigo Bresser Pereira
Ronaldo Cezar Coelho
Rosiane Pecora
Sérgio Spinelli Silva Jr.
Susana Leirner Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto
Victor Pardini

Conselho fiscal

Alberto Emmanuel Whitaker
Carlos Francisco Bandeira Lins
Eduardo Saron

Conselho consultivo internacional

Maguy Etlin
presidente

Pedro Aranha Corrêa do Lago
vice-presidente

Barbara Sobel
Bill Ford
Catherine Petitgas
Debora Staley
Frances Reynolds
Kara Moore
Mariana Clayton
Paula e Daniel Weiss
Renee e Robert Drake
Sandra Hegedüs
Sarina Tang

Diretoria executiva

José Olympio da Veiga Pereira
presidente

Marcelo Mattos Araujo
primeiro vice-presidente

Andrea Pinheiro
segunda vice-presidente

Ana Paula Martinez
Daniel Sonder
Fernando Schuler
Francisco J. Pinheiro Guimarães
Luiz Lara

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

EQUIPE

Superintendências

Antônio Thomaz Lessa Garcia Júnior

superintendente executivo

Dora Silveira Corrêa

superintendente de projetos

Mariana Montoro Jens

superintendente de relações

institucionais e comunicação

Felipe Taboada

gerente executivo

Renata Monteiro

secretária

Projetos

Produção

Felipe Isola

gerente de planejamento e logística

Joaquim Millan

gerente de produção de obras e

expografia

Camila Cadette Ferreira

Dorinha Santos

Felipe Melo Franco

Graziela Carbonari

Heloísa Bedicks

Maíra Ramos

Manoel Borba

Simone Lopes Lira

Mediação

Elaine Fontana

coordenadora

André Leitão

Danilo Pêra

Janaína Machado

Pesquisa e difusão

Thiago Gil

coordenador

Diana de Abreu Dobránszky

Regiane Ishii

Relacionamento com professores e parceiros

Laura Barboza

coordenadora

Arquivo Bienal

Ana Luiza de Oliveira Mattos

gerente

Amanda Pereira Siqueira

Ana Paula Andrade Marques

Antonio Paulo Carretta

Bárbara Pina

Daniel Malva Ribeiro

Marcele Souto Yakabi

Melânie Vargas de Araujo

Olívia Tamie Botosso Okasima

Pedro Ivo Trasferetti von Ah

Raquel Coelho Moliterno

Relações institucionais e comunicação

Relações institucionais e parcerias

Irina Cypel

coordenadora

Deborah Moreira

Raquel Silva

Viviane Teixeira

Comunicação

Caroline Carrion

coordenadora

Ana Elisa de Carvalho Price

coordenadora – design

Cristina Fino

coordenadora editorial

Adriano Campos

Eduardo Lirani

Giovanna Querido

Julia Bolliger Murari

Luiza Alves

Administrativo-financeiro

Finanças

Amarildo Firmino Gomes

gerente

Edson Pereira de Carvalho

Fábio Kato

Silvia Andrade Simões Branco

Planejamento e operações

Rebeca Debora Finguermann

coordenadora

Danilo Alexandre Machado de Souza

Joana Neves Gregório

Rone Amabile

Recursos humanos

Albert Cabral dos Santos

Angelica Bertoluci

Gestão de materiais e patrimônio

Valdomiro Rodrigues da Silva

gerente

Angélica de Oliveira Divino

Daniel Pereira

Larissa Di Ciero Ferradas

Víctor Senciel

Vinícius Robson da Silva Araújo

Wagner Pereira de Andrade

Tecnologia da informação

Fabiano Camacho

coordenador

Diego Rodrigues

Sergio Manoel Lopes

34ª BIENAL DE SÃO PAULO – *Faz escuro mas eu canto*

Curadoria

Jacopo Crivelli Visconti

curador geral

Paulo Miyada

curador adjunto

Carla Zaccagnini

Francesco Stocchi

Ruth Estévez

curadores convidados

Ana Roman

curadora assistente

Elvira Dyangani Ose

editora convidada em colaboração com

The Showroom, Londres

Arquitetura

Andrade Morettin Arquitetos

concepção do projeto arquitetônico

Metrópole Arquitetos Associados

desenvolvimento da expografia

Identidade visual

Vitor Cesar

com Fernanda Porto, Julia Pinto

e Deborah Salles

Assessoria de imprensa internacional

Pickles PR

Assessoria de imprensa nacional

Conteúdo Comunicação

Editorial

Rafael Falasco

assistente

Logística de transporte

Log Solution

Transporte de obras

ArtQuality

Web

Claudio Bueno

com Bruno Berken e Feijão Costa

desenvolvimento

Wonderweb

manutenção

O título da 34ª Bienal de São Paulo,

“Faz escuro mas eu canto”, é um verso

do poeta Thiago de Mello

Rede de instituições parceiras

Casa do Povo

Centro Cultural Banco do Brasil

São Paulo

Centro Cultural São Paulo

Festival Novas Frequências

Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

Instituto Bardi / Casa de Vidro

Instituto Moreira Salles

Instituto Tomie Ohtake

Itaú Cultural

Japan House São Paulo

Museu Afro Brasil

Museu da Cidade de São Paulo /

Casa do Caxingui

Museu de Arte Contemporânea

da Universidade de São Paulo

(MAC USP)

Museu de Arte Moderna de São Paulo

(MAM SP)

Museu Brasileiro da Escultura e

Ecologia (MuBE)

Museu Lasar Segall

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Pivô

Poesis / Oficina Cultural Oswald

de Andrade

Sesc São Paulo / Unidade Pompeia

Parcerias internacionais

Amant Foundation (EUA)

Bienal de Liverpool (Reino Unido)

Kunsthalle Basel, Basileia (Suíça)

The Showroom, Londres (Reino Unido)

AGRADECIMENTOS

Instituições

Africana Art Foundation
Almeida e Dale Galeria de Arte
Americas Society
Amis du Centre Pompidou
Anacostia Community Museum Collection
ARCOmadrid
Art Encounters Foundation
Art Hub Copenhagen
Art Lima
arteBA
Artevida Investimentos
Arts Council Norway
Belgrade Biennial
Belkis Ayon Estate
Biblioteca de las Artes, Universidad de las Artes de Guayaquil
Biblioteca Municipal Almeida Garrett
Cancillería de Colombia – Embajada de Colombia en Brasil
CCA | Center for Contemporary Art Tel Aviv
Centro de Arqueologia
Centro de Educação Tecnológica Paula Souza, Governo do Estado de São Paulo
Centro Nacional de Arte Contemporâneo Cerrillos
College of Creative Arts, Massey University
Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
Consulado da Bélgica em São Paulo
Consulado Geral da França em São Paulo
Consulado Geral da Irlanda em São Paulo
Consulado Geral de Israel em São Paulo
Consulado Geral do Chile em São Paulo
Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo
Consulado Geral e Centro de Promoção da República Argentina em São Paulo
Creative New Zealand
Culture Ireland
De Ateliers

Dublin City Arts Office
Escola Superior de Propaganda e Marketing
European ArtEast Foundation London
Focus Arts Visuels
Folha de São Paulo
Fondazione Marconi
Frame Finland
Fundação Edson Queiroz
Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo
Fundación PROA
Gabinete de Segurança Institucional do Governo Federal
Galeria Bergamin
Galeria Danielian
Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel
Galeria Frente
Galeria Nara Roesler
Galeria Raquel Arnaud
Galeria Zé dos Bois
Galerie Nordenhake
Garth Greenan Galerie
Gladstone Gallery
Goethe-Institut
HAM – Helsinki Art Museum
Hisk – Higher Institute for Fine Arts
Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
ICI – Independent Curators International
ID|TBWA
IMMA – The Irish Museum of Modern Art
Institut Français du Brésil
Instituto Vasco Etxepare
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Levy & Salomão Advogados
Lurixs
MAC Niterói
Mendes Wood DM
MB Art Agency
Ministério de Relações Exteriores da Argentina
Ministry of Culture and Information of Serbia
MoMA
Moorland–Spingarn Research Center Howard University
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Museu de Arqueologia e Etnologia da USP
Museu de Arte Contemporânea de Elvas – Coleção António Cachola
Museu de Sorocaba
Museu Nacional do Rio de Janeiro
Museu Nossa Senhora Aparecida
National Portrait Gallery / Smithsonian Institution
O Estado de São Paulo
Paroquia Santa Efigênia, Ouro Preto
Paulo Kuczynski Escritório de Arte
Prefeitura Municipal de Ouro Preto
Post Vidai – Vietnamese Art Collection
Ribeirão Grande Centro Cultural
Schlesinger Library Research Services
Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo
Secretaria Municipal de Educação de Guarulhos
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo
Serbian Council for Culture
Smithsonian National Museum of African American History and Culture
St. John Fisher College
Städelschule
State Collection of Cypriot Art
The Bibliothèque Nationale de France
The Pigozzi Collection
Tropenbos International
Universidade Federal de São Paulo
UOL
Urbia Parques

Indivíduos

Alê Youssef
Alexander Kellner
Alexis Tsielepis
Ana Avelar
Ana Carolina Guimarães Bahia Fontes
Ana Maria Romano
André Mastrobuono
André Porciuncula Alay Esteves
Andre Zivanari
Andrea Tavares
Andréanne Béguin
Angela Varela Loeb e Gérard Loeb
Ângelo Oswald de Araújo Santos
Anis Chacur Neto
Anna Ferrari

Annalee Davis
Anthony Huberman
Antonio Leal
Ariane Figueirêdo
Astolfo Gomes de Mello Araujo
Ben Loveless
Bénédicte Alliot
Bernaldina José Pedro (*in memorian*)
Berta Segall Mcdonnell
Biza Vianna
Bruno Baptistella
Bruno Covas (*in memoriam*)
Camila Costa
Carlos Hurtado
Carolina Herrera
Catarina Monteiro
Carlos Augusto Mattei Faggin
Cauê Alves
Cesar Oiticica
Charles Bicalho
Clara Sancovsky
Conrado Turano Mesquita
Cristina Vives
Daniella Geo
Eduardo Brenner
Eduardo Pires Rosse
Elena Filipovic
Erika Palomino
Erivaldo Arraes
Ernesto Ayón
Fernanda Pitta
Flavia Faria Lima
Flavia e Guilherme Teixeira
Francisco Mesquita Neto
Francisco Silva Noelli
Frederico Garcez Lohmann
Garth Greenan
Guillaume Delaunay
Guillaume Fau
Helio de Menezes
Holly Binoe
Iara Cristina Camargo
Iheanyi Onwuegbucha
Ilton dos Passos Ferreira dos Santos
Isabel Devrient
Izabela Pucu

James Oscar Jr
Janaina Oliveira
Jennifer Burris e Francisco Staton
João Cury Neto
João Pacheco de Oliveira
Joel Grossman
John Stauffer
José Eduardo Cintra Laloni
José Roca
Judith Brito
Kolya Bozovic
Ladi Biezus
Larissa Peixoto
Lars Kiel Bertelsen
Laura Jaramillo
Lorenzo Bernet
Lucia Segall
Luiz Carlos Ritter
Manuela Moscoso
Maria Bojan
Maria Carolina Duprat Ruggeri
Maria Elizabeth Zucolotto
Maria Lucia Alexandrino Segall
Maria Lucia Verissimo
Marianne Sallum
Mario Caro
Mário Frias
Mario Segall
Marta Mestre
Martine Barrat
Mathilde dos Santos
Max Perlingeiro
Michelle Ratton Sanchez Badin
Moacir dos Anjos
Monica Junqueira de Camargo
Mor Bashan
Moritz Baumgarten
Natxo Checa
Nelson Garbayo dos Santos
Newton C. Noronha
Newton Paul
Nicola Trezzi
Nina Dias
Nuno de Lima Pimentel
Olivia Nordell
Omayra Alvarado e Dane Jansen

Orandi Momesso
Ovidiu Sandor
Paola Chieregato
Paula Pape
Paulo Samia
Paulo Segall
Pe. Luiz Carlos Ferreira
Pedro Fortes
Pedro Mastrobuono
Pedro Montes
Pedro Moreira Salles
Philip Montnor
Pilar Estrada
Priscila Arantes
Rachel Thomas
Rafael Morais
Raquel Barreto
Rara Dias
Raul Ortega Ayala
Raymundo Costa
Renata Curcio Valente
Renato Silva
Ricardo Ohtake
Ricardo Ibsen Pennaforte de Campos
Richard Reddaway
Rodrigo Passadore Constantino
Ronald Duarte
Rosângela de Tugny
Rui Villela Ferreira
Ruti Sela
Samuel Lloyd
Sérgio Lulia Jacob
Sérgio Sá Leitão
Sheena Barrett
Sophie Byrne
Soren Arke
Stelios Americanos
Sylvie Glissant
Teresa Garbayo
Thomas Lemouche
Varinia Brodsky Zimmermann
Vincent Gonzalvez
Wilson Ferreira
Yiannos Economou
Yina Jimenez
Zeev Horovitz



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO



APOIO



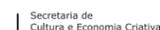
PARCERIA CULTURAL

PARCERIA INSTITUCIONAL

APOIO INTERNACIONAL



REALIZAÇÃO



CRÉDITOS DA PUBLICAÇÃO

Editora convidada

Elvira Dyangani Ose, em colaboração com

The Showroom, Londres

Coordenação editorial

Ana Roman

Cristina Fino

Produção editorial

Diana Dobránszky

Rafael Falasco

Projeto gráfico

Vitor Cesar

Diagramação

Aninha de Carvalho

Vitor Cesar

Tradução

Alexandre Barbosa de Sousa

Georgia Fleury Reynolds

Naia Veneranda

Revisão

Equipe da Fundação Bienal

Famílias tipográficas

GT Cinetype e Eudald News

© Copyright da publicação: Fundação Bienal de São Paulo. Todos os direitos reservados.

As imagens e os textos reproduzidos nesta publicação foram cedidos por artistas, fotógrafos, escritores ou representantes legais e são protegidos por leis e contratos de direitos autorais. Todo e qualquer uso é proibido e condicionado à expressa autorização da Bienal de São Paulo, dos artistas e dos fotógrafos. Todos os esforços foram feitos para localizar os detentores de direitos das obras reproduzidas. Corrigiremos prontamente quaisquer omissões, caso nos sejam comunicadas.

Este catálogo foi publicado digitalmente em maio de 2021, como parte do projeto da 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*.

Tenteio

LE

U

J

34ª Bienal de São Paulo

MA

A

S

FE

U

AM

A

U

Faz escuro
mas eu canto